

le donne la moda la guerra

emancipazione femminile e moda durante la prima guerra mondiale

enrica morini margherita rosina



le donne la moda la guerra

emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale



Le donne, la moda, la guerra

Emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale

Enrica Morini

Margherita Rosina



Le donne, la moda, la guerra

Emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale

13 dicembre 2003 - 14 marzo 2004

Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto

Mostra e catalogo a cura di

Enrica Morini
Margherita Rosina

Comitato scientifico

Grazietta Butazzi
Francina Chiara
Alberto Gerosa
Marco Leonardi
Enrica Morini
Anna Pisetti
Maria Luisa Rizzini
Margherita Rosina
Camillo Zadra

Redazione

Anna Pisetti

Progetto allestimento

Giovanni Marzari

Fotografie

Maurizio Cau e Alessio Periotto, Rovereto
Giovio Pizzi, Como
Marco Veronese, Biella

Digitalizzazione delle immagini

GEDA Sas di Postini Luca & C., Melegnano
Edizioni Osiride, Rovereto

Progetto grafico

Alessio Periotto

Realizzazione

Edizioni Osiride

Manutenzione abiti

Caterina Sassi

Assicurazioni

AXA Assicurazioni Spa, Milano - Agenzia di
Rovereto

Segreteria della mostra

Giovanna Pedron

Prestatori

Archivio Emilio Gallo & Fratello, Chivasso
Guido e Anna Azario
Paola Bay
Carlotta Bormioli
Chicca de Fernex Galazzi
Fondazione Antonio Ratti, Como
Guarisco Industria Tessile, Grandate
Claudia Jesi
Enrica Morini
Museo della donna "Evelyn Ortner", Merano
Margherita Rosina
Olga Rosina Zanetta
Franca Scendrate Gattico Scotti
Wanda Segre Vitali
Margherita Zanetta Accornero

Ringraziamenti

Piersergio Allevi
APT di Rovereto e della Vallagarina
Assessorato alla Promozione e Sviluppo delle
Attività Economiche del Comune di Rovereto
Guido e Anna Azario
Paola Bay
Laura e Giulia Bellezza
Chiara Buss
Carlotta Bormioli
Enrico Cavalieri
Chicca de Fernex Galazzi
Roberto de Valle
Patrizia Foglia
Camilla Gavazzi
Fabrizio e Tigrino Gallo
Margherita Ghirardi
Mario Guarisco
Claudia Jesi
Gertrud Lahn
Lorenza Lucchini
Giuliana Massetti
Giovanna Mori
Alessandra Mottola Molfino
Roberta Orsi Landini
Carla Paggi
Gabiella Pescucci

Giovanni Puglisi

Annie Rattie
Ivanoe Riboli
Fiammetta Roditi
Olga Rosina Zanetta
Claudio Salsi
Franca Scendrate Gattico Scotti
Wanda Segre Vitali
Astrid Schönweiger
Margherita Zanetta Accornero



Si ringrazia per la collaborazione l'Università IULM di Milano nella quale è stata condotta la ricerca che ha portato alla realizzazione della mostra "Le donne la moda la guerra. Emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale" e del presente catalogo.

Si ringraziano le Direzioni e il personale delle Biblioteche, degli Archivi e degli Archivi tessili consultati che hanno facilitato il lavoro di ricerca per questa mostra.

Un grazie di cuore alle Direzioni e a tutto il personale della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli e dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano per la loro straordinaria collaborazione.

Si ringraziano il personale e i collaboratori del Museo Storico Italiano della Guerra.

La mostra e il catalogo sono stati realizzati con il contributo dell'Assessorato alle Attività Culturali della Provincia autonoma di Trento.

© Museo Storico Italiano della Guerra (onlus) - 2003
Via Castelbarco, 7
38068 Rovereto (TN)
info@museodellaguerra.it

7	Alberto Gerosa
9	Giovanni Puglisi
11	Isabella Bossi Fedrigotti
13	Una storia
59	Enrica Morini
	La moda in tempo di guerra
85	Abiti e accessori
121	Margherita Rosina
	I tessuti di guerra
134	Seta
140	Nastri patriottici
141	Lana
145	Jersey
151	Bibliografia



Il Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto ha proposto la mostra curata da Enrica Morini e Margherita Rosina, docenti dell'Università IULM di Milano e coautrici di questo volume, perché considera il tema tra i più significativi nella storia della società italiana ed europea di inizio del Novecento. Siamo onorati della collaborazione che in questa occasione si è attivata con una Università prestigiosa quale lo IULM di Milano e lieti di presentare, a quanti hanno a cuore la storia del nostro Paese, una ricerca originale assieme ad oggetti e cimeli custoditi per quasi un secolo in archivi familiari e aziendali.

Dei numerosi sommovimenti che il Novecento ha registrato nel campo del costume, quello qui descritto è stato forse tra i primi e più vistosi per ampiezza di diffusione e rapidità di affermazione.

Negli anni di una sfida che sembrava senza ritorno, nel fragore delle armi e della mobilitazione totale della società, tra i tanti mutamenti che sconvolsero la vita di milioni di persone, in Europa e nell'America del Nord avvenne una trasformazione sociale irreversibile. Centinaia di migliaia di donne attirate nei processi produttivi e sulla scena pubblica dalle circostanze della guerra, conquistarono ruoli sociali privati e pubblici fino a quel momento loro preclusi. E al trasformarsi della loro immagine pubblica si accompagnò il mutare del modo di vestire, dei materiali e delle fogge degli abiti.

Che non si sia trattato di un mutamento superficiale ed effimero, ma al contrario di una trasformazione profonda ed impetuosa, lo documentano efficacemente questo catalogo e la mostra cui è dedicato, che ci forniscono un filo conduttore e gli elementi per cogliere i fattori del processo, i veicoli della comunicazione, i linguaggi attraverso cui si è manifestata in moltissime donne una nuova percezione di sé.

In un Museo che si occupa da sempre della storia della Grande Guerra, alle sale dedicate alle uniformi e all'armamento dei soldati, ai materiali del combattimento ed alla propaganda,

si associa bene un punto di vista speculare e rovesciato, orientato verso quel "fronte interno" che, negli anni del conflitto, doveva apparire a molti – soldati e civili – un mondo al femminile.

La sorpresa (in qualche caso lo sconcerto) di una parte della società per mutamenti tanto rapidi, si può cogliere nelle immagini pubblicate sui periodici del tempo. Sulle pagine delle riviste femminili invece la trasformazione viene padroneggiata con grande sicurezza, sfumata – come l'esposizione e il catalogo mostrano ampiamente – dal filtro di una mediazione grafica raffinatissima affidata a disegnatori straordinari.

Nel dopoguerra il messaggio di cambiamento diffuso dal mondo della moda negli anni del conflitto troverà adesioni e resistenze, ma la rivoluzione capillare che aveva trasformato il vestire quotidiano delle donne rimarrà uno dei tasselli della nuova società nata dalla guerra, una tappa della emancipazione femminile.

Alberto Gerosa

Presidente del Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto



Questa mostra, in forma più ridotta, è nata presso la nostra Università in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* a due maestri del cinema italiano: Mario Monicelli ed Alberto Sordi. Come testimonianza della nostra ammirazione, abbiamo voluto ricordare un capolavoro che insieme avevano realizzato, "La grande guerra", attraverso un filmato e soprattutto la mostra. In questo modo abbiamo inteso sottolineare come il periodo storico in cui il film è ambientato abbia significato molto anche nel costume e nel ruolo diverso che, da allora, le donne hanno avuto nella nostra società. Non dimentichiamo che quel decennio, forte e difficile, ha tenuto dentro la Grande Guerra e la Rivoluzione d'ottobre, due eventi che hanno mutato il corso della storia ed hanno drammaticamente proiettato la società occidentale nella modernità.

In entrambi i casi, anche il modo di vestire – come segno non solo esteriore – ha subito una brusca trasformazione, che è possibile leggere come una sorta di forma visibile e quotidiana dei processi in atto nei due mondi in cui si stava dividendo la vecchia Europa. In Unione Sovietica, la ricerca su un nuovo modo di vestire si concentrò da un lato su aspetti artistici e segnici e dall'altro sulla risposta a necessità oggettive e contingenti. In Occidente, esso assunse invece tutte le caratteristiche estetiche e produttive del sistema della moda che ormai da tempo si era organizzato in maniera da corrispondere ai riti, ai gusti e ai desideri di una società borghese. La ricerca che sta alla base di questa mostra (svolta da Enrica Morini e Margherita Rosina nell'ambito dell'Insegnamento di Storia del costume e della moda della Università IULM) ha avuto come obiettivo quello di verificare questa ipotesi e cioè se la moda, nelle sue grandi trasformazioni, sia specchio della società e quali siano gli strumenti attraverso i quali crea questa rispondenza.

Il lavoro ha quindi messo a confronto gli eventi che hanno toccato non tanto la società occidentale nel suo complesso,

ma soprattutto l'universo femminile, evidenziando soprattutto quelli che hanno agito sui ruoli e gli stili di vita che, fino ad allora, erano stati assegnati alle donne nel mondo borghese, spesso mettendo in crisi consuetudini che apparivano eterne ed immutabili. Attraverso un lavoro di analisi della iconografia, della letteratura e della stampa dell'epoca si è evidenziato il parallelismo fra i mutamenti in quelle sfere della cultura ed i modi di vestire via via adottati dalle donne e proposti dal sistema della moda, ricostruendo le origini di molti dei significati che la cultura occidentale ha attribuito agli oggetti vestimentari da quel momento in avanti.

Il nuovo allestimento della mostra, realizzato dal Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto rende visibile questo percorso e i suoi intrecci, utilizzando tutti gli strumenti di comunicazione che possono aver contribuito alla formazione di un nuovo immaginario femminile e, di conseguenza, di una moda.

Per finire vorrei sottolineare il forte significato di una collaborazione fra la nostra Università e il Museo della Guerra di Rovereto, perché sono convinto che la sinergia fra le nostre due istituzioni consenta di integrare percorsi di ricerca culturale diversi, ma uniti dalla passione di rivisitare un periodo importante per il nostro Paese e la cultura della modernità che, sia pure a distanza di pochi decenni, sembra ormai così lontano. Ma è compito degli studiosi ricordare, specialmente in un momento storico in cui il richiamo ad un'identità nazionale appare necessario e forte. Fare cultura, ognuno nel proprio ambito e con le proprie motivazioni e capacità, è riproporre a chi ha dimenticato molti aspetti che sono ancora a fondamento del nostro vivere insieme in uno stesso paese.

Giovanni Puglisi
 Rettore dell'Università IULM, Milano



La guerra, si dice sempre, è cosa da uomini. Invece è anche, moltissimo, cosa da donne. E non soltanto per la miseria, il dolore e la disperazione che, generalmente, vengono divisi in parti uguali tra maschi e femmine, ma anche perché un conflitto cambia radicalmente la vita delle donne. E più è lungo, ampio e sanguinoso, tanto più stravolge i giorni, le abitudini e gli obblighi di chi è rimasto a casa.

In epoche in cui, fuorché nei campi, il lavoro femminile costituiva un'eccezione, le donne furono costrette a sostituire nelle fabbriche, negli uffici, nei cantieri, nelle botteghe di artigianato, negli ospedali e nelle scuole padri, fratelli, mariti e figli partiti per il fronte. In anni di guerra divennero dunque autonome, indipendenti, sicure, perfino libere di decidere, senza chiedere, del proprio destino. E al ritorno dei sopravvissuti da battaglie o prigionie non fu ovviamente possibile girare indietro le lancette dell'orologio, fare come niente fosse stato e costringerle in massa a tornare, quiete e sottomesse, dentro casa e dietro ai fornelli.

La guerra, dunque, come benefico terremoto che ha spianato la strada alla liberazione femminile? Certamente no. L'unico termine di paragone valido resta "terremoto", ma dei più violenti e devastanti, grado massimo della scala Richter, del quale avremmo fatto volentieri a meno: perché l'emancipazione sarebbe venuta lo stesso, probabilmente in modo più quieto e meno traumatico (per gli uomini), in quanto non imposta all'improvviso da una micidiale, violentissima deflagrazione.

C'è da stupirsi, dunque, che un conflitto interminabile e funesto come quello del '14-'18 abbia radicalmente cambiato i connotati, oltre che della vita quotidiana delle donne, anche dei loro abiti, per foggia, taglio, stile e lunghezza nonché per i materiali di cui erano realizzati? E c'è da meravigliarsi se da allora in poi la moda femminile abbia cominciato a farsi più sobria, più lineare e, in un certo senso, più maschile, visto che dalla sera alla mattina decisamente più maschile era diventata l'esistenza delle donne?

In un batter d'occhio finirono dunque fuori moda crinoline, gonne lunghe, maniche a sbuffo, stecche, busti, drappaggi, volant, pizzi e damaschi. Servivano abiti per lavorare, per muoversi in fretta, per correre, abiti da strapazzo, da lavare e rilavare piuttosto che abiti da cerimonia, da ballo e da bella statuina.

Guardando dalla distanza i vestiti della guerra e del dopoguerra e confrontandoli con quelli di subito prima, si ha l'impressione che tra gli uni e gli altri sia passata un'epoca: a un monumento alla femminilità misteriosa, chiusa, protetta e intoccabile si era sostituita, nel giro di pochissimo, una figura di donna ben visibile nelle sue forme, mobile, semplice ed accessibile. Di pari passo i tessuti avevano perso rigidità e sostenutezza: non a caso in un attimo trionfò il jersey, materiale di nuova invenzione che docilmente accompagnava il corpo e sottolineava le forme liberando i movimenti. E anche sotto il vestito, una volta eliminati l'ingombro dei pizzi e le fatiche del busto, fu tutto più semplice e più facile. Qualcosa, probabilmente, doveva essere cambiato anche nei comportamenti sessuali. Ma questa è un'altra storia.

Isabella Bossi Fedrigotti

Scrittrice e giornalista

le donne la moda la guerra
una storia

“Modes et Manières d'aujourd'hui”

Nel 1921 venne pubblicato in Francia un numero speciale di “Modes et Manières d'aujourd'hui”, un raffinato almanacco che raccoglieva 12 stampe di moda disegnate da un unico artista e testi poetici di accompagnamento. La pubblicazione di questo annuale, come delle altre riviste di moda, era stata sospesa all'inizio del conflitto e riprendeva ora con una serie di tavole dedicate agli anni della guerra realizzate da Georges Lepape, uno dei più importanti disegnatori del periodo e forse quello che più si impegnò a tradurre l'impegno patriottico nel lieve linguaggio del pochoir di moda.

Protagonista è una giovane donna francese di cui le immagini raccontano cinque anni di vita, dalla partenza del marito per il fronte, all'impegno d'infermiera, dalla gioia del ritorno del soldato in licenza, al lungo periodo di solitudine e di paura segnato dai compiti quotidiani della cura del figlio e dalle fughe nei rifugi, fino alle entusiastiche immagini finali della vittoria. Sullo sfondo, Parigi segnalata attraverso i suoi profili architettonici.

In primo piano, gli abiti della protagonista che cambiano in modo vistoso nel corso degli anni.

Le immagini non danno conto di tutte le attività che le donne svolsero durante la guerra e di tutti i cambiamenti di cui furono protagoniste, ma, come in una poesia o in una canzone, li suggeriscono attraverso i segni tipici del linguaggio della moda.

L'ultima scena mostra la giovane donna con i capelli corti, una blusa legata in vita e una gonna diritta, seduta sul parapetto di un balcone posto in un palazzo altissimo (se la prospettiva delle truppe che stanno marciando sugli Champs Élisées non inganna): una situazione improponibile per una



signora della Belle Époque, ma non per una donna moderna che stava per entrare negli anni Venti.

Questa mostra si propone di raccontare, seguendo la traccia delle immagini di Lepape, le ragioni culturali e sociali del radicale cambiamento nel modo di vestire delle donne fra il 1914 e i primi anni '20.



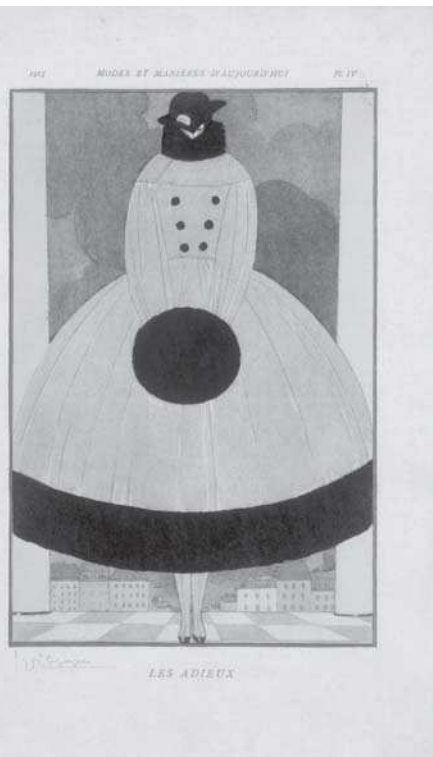
1914, Août 1914



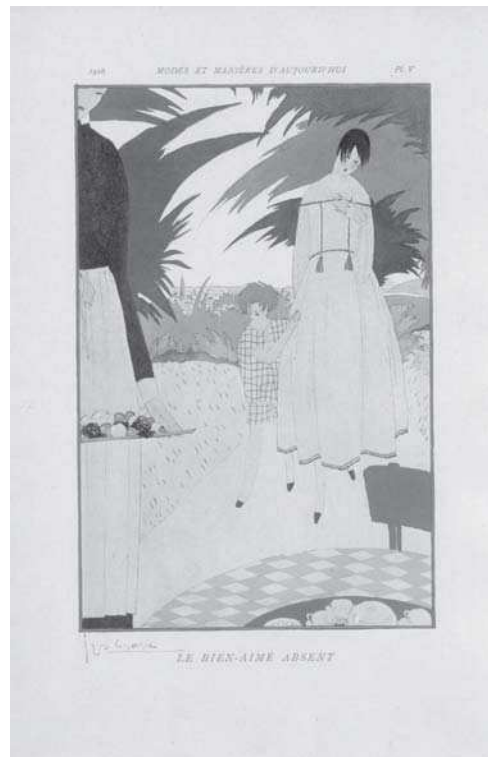
1914, A l'hôpital



1915, Permissionnaire



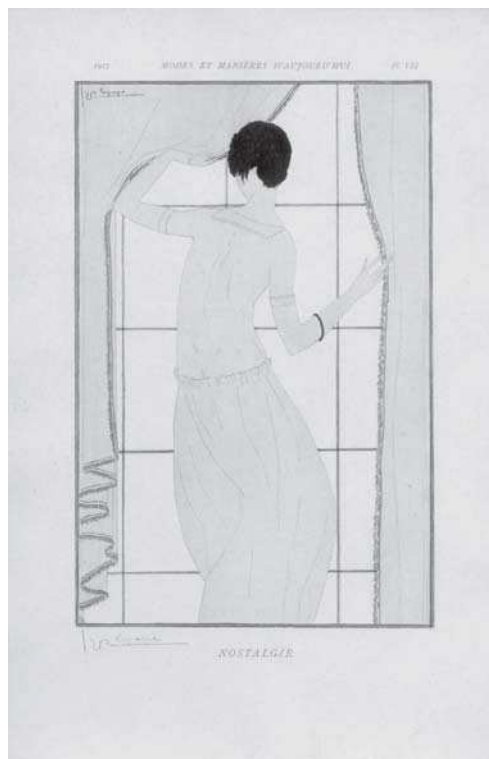
1915, *Les adieux*



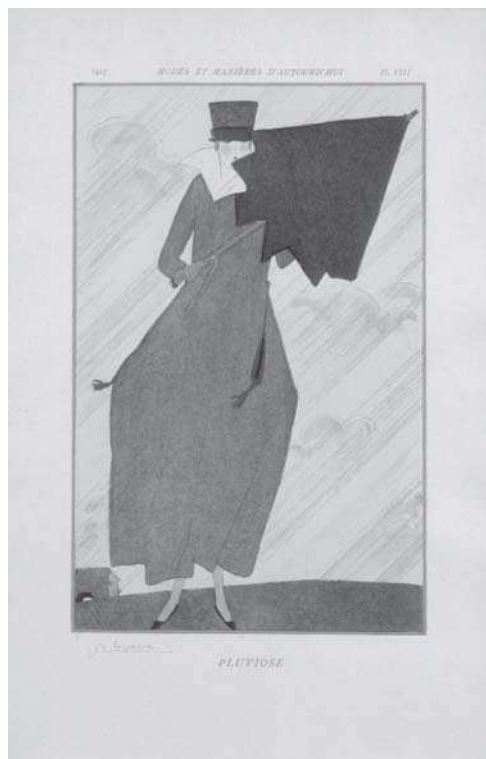
1916, *Le bien-aimé absent*



1916, *La leçon*



1917, *Nostalgie*



1917, *Pluviôse*



1918, *L'alerte*



LA ONZIÈME HEURE

1918, *La onzième heure*



FOX-TROT

1919, *Fox-Trot*



LA VICTOIRE

1919, *La victoire*

La fine di un mondo

Agli inizi del Novecento il modo di vestire delle donne era ancora influenzato dal modello ottocentesco: busto sostenuto da stecche, grandi quantità di biancheria intima, abiti elaborati con gonne lunghe fino a terra, accessori ingombranti (cappelli, ombrellini, ventagli, manicotti ecc.).

Cominciavano a manifestarsi però degli spazi d'innovazione.

Il movimento *Reform*, nato in Inghilterra alla fine del secolo precedente e diffuso poi in Germania e Austria, teorizzò la necessità di un abbigliamento più lineare e meno costrittivo, che fu adottato soprattutto in ambienti intellettuali, artistici e progressisti.

Paul Poiret, il più celebre couturier francese degli inizi del secolo, realizzava modelli dallo stile orientaleggiante, fatti di sete leggere dai colori smaglianti, per raffinatissime ed eccentriche signore dell'alta società internazionale.

L'abbigliamento quotidiano delle donne borghesi era comunque abitualmente costituito da gonna e camicetta per la vita tra le mura domestiche, mentre per la vita sociale prevedeva il tailleur, un completo di derivazione maschile composto di giacca e sottana, che si era diffuso già alla fine del secolo precedente.

Il ruolo della donna

LE CORSET

Rien n'est plus dangereux, pour une femme qui exhibe une toilette sensationnelle sur les planches d'un théâtre, que d'être mal corsetée. En matière de mode, on dit couramment : le corset, c'est la femme. Rien n'est plus vrai. Le corset souligne l'esthétique, régule de l'écrouelle féminine, c'est lui qui donne à nos Parisiennes ce charme pénétrant qui se dégage de leur silhouette antique. Je n'en veux pour preuve que la première contre, la quelle reproduit les traits délicats d'une de nos plus charmantes artistes, Madame Isabelle Delca. Sans le corset Cadolle, qui, bien qu'invisible, se devine sous les plus harmonieux de la toilette, pensez vous réellement que le corps de la charmante artiste serait aussi joliment mis en valeur ? Observez, je vous prie, cette belle ligne incliné et captivante de celui qui fait que tous les regards s'arrêtent à vos complaisances sur cette adorable silhouette.



C'est un véritable charme pour les yeux, et toutes les artistes approuveront. Cadolle pour son effort constant à conserver, grâce à son corset rationnel et fait suivant les règles de l'art, le bon état naturel de nos plus jolies femmes.

Pour le surplus, la réputation de grand couturier de la Chaussée-d'Antin n'est plus à faire. Sa maîtrise a été maintes fois mise à l'épreuve, et la succès constants qui l'ont depuis longtemps placé dans ses jolies salons de la Chaussée-d'Antin est le meilleur des prétextes à la faveur des Parisiennes. Il méritait de le connaître lui, et d'en donner à Cadolle un témoignage de haute reconnaissance.

M. de N.

NOTE. — Les salons de la Maison Cadolle, 34, Chaussée-d'Antin, sont le rendez-vous préféré de toutes les artistes de Paris. La Maison Cadolle a une succursale, 402, rue Saint-Honoré, et une maison de vente à Buenos-Ayres, 314, Calle Peru.

100 - Bureau d'édiction de l'Industrie
CORSET N° 1 - LA MAISON CADOLLE

«Poiché il lavoro produttivo è particolarmente disdicevole per una donna rispettabile, nella creazione degli abiti femminili si dovrà porre una speciale attenzione affinché all'osservatore resti impresso il fatto (che spesso, in realtà, è una finzione) che la donna che li indossa non è e non può essere abitualmente impegnata in lavori utili. Le convenienze esigono che la donna rispettabile si astenga da attività utili e faccia ostentazione di ozio in modo più rigoroso che gli uomini della stessa classe sociale. Vedere una donna di buona famiglia costretta a guadagnarsi la vita con un lavoro utile è una cosa che ci irrita e ci addolora». Thorstein Veblen, *La teoria della classe agiata*, 1899.

«Poiché fino all'anno 1919 [...] l'unica professione che ci fosse aperta era il matrimonio, non si corre certo il rischio di sopravvalutare l'importanza dell'abito per la donna. Rappresentava quello che la clientela è per voi; l'unico modo per diventare Lord Cancelliere». Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, 1937-38.

**Pubblicità di un corsetto della
Maison Cadolle**
"Les Modes", ottobre 1918

**Abito da sposa di Vita Sackville
West**
"Lady's Pictorial", 11 ottobre 1915





Antimoda estetica e Reform

Lady Smith Darien con un modello di Liberty
3 maggio 1911

Fotografia Bassano

The National Portrait Gallery, Londra

In Rolley Katrina, Aish Caroline, *Fashion in Photograph 1900-1920*, B.T. Batsford Ltd, London 1992, p. 84



Bon ton quotidiano

Margherita Gianoli, 1904
Collezione privata, Novara



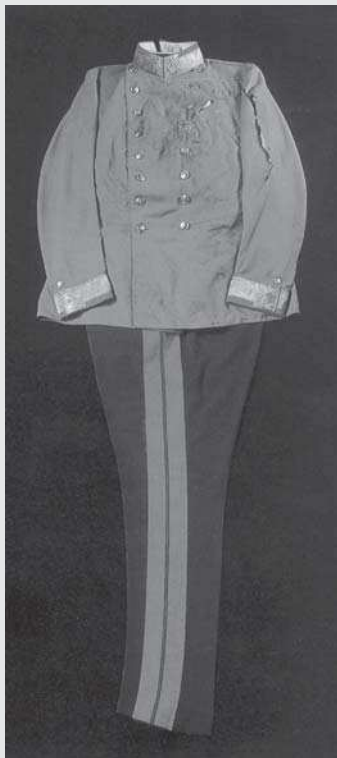
Esotismo Haute Couture

Modello da sera

"Journal des Dames et de Modes", 1913

Disegno di Robert Pichenot

Lo scoppio della guerra. La partenza degli uomini



Uniforme indossata dall'Arciduca
Francesco Ferdinando il 28 giugno
1914 a Sarajevo
Vienna, Heeresgeschichtliches
Museum



Il 16° reggimento di fanteria alla
Südbahnhof, Vienna
*In Traum und Wirklichkeit. Wien
1870-1930, Sonderausstellung des
Historischen Museum der Stadt
Wien, Vienna 1985*



“La Gazette du Bon Ton”, n. 8/9,
estate 1915

**Modelli di Paul Poiret presentati
alla Fête Parisienne**
“Le Style Parisien”, n. 4, planche 2,
1915

L'entrata in guerra della Francia provocò una brusca interruzione della moda parigina, innanzitutto per motivi patriottici e, successivamente, anche per il timore di un'invasione tedesca.

Le riviste di moda sospesero le pubblicazioni, molte Maisons de Couture chiusero, per dare la possibilità a tutti di arruolarsi o impegnarsi in attività legate al conflitto.

L'illusione di una guerra breve e cavalleresca, però, svanì presto e gli Stati belligeranti, non potendo contare tanto a lungo sulle proprie riserve, furono costretti a riprendere la produzione in tutti i settori, militari e civili.

Per la Francia, la moda era una risorsa economica fondamentale, sia perché forniva occupazione a una grande quantità di maestranze femminili, sia perché esportava gran parte del proprio prodotto. Nel 1915, buona parte dell'Haute Couture riprese l'attività e si organizzò per recuperare la clientela straniera.

Gli Stati Uniti costituivano il mercato più importante della couture parigina e “Vogue”, la più famosa rivista di moda americana, assunse l'impegno politico di sostenere la causa alleata promuovendo dalle proprie pagine la produzione francese.

Prime mode di guerra

Nei primi mesi del 1915 le riviste di moda registrarono il fatto che le donne cominciavano ad indossare gonne ampie e accorciate fino al polpaccio.

Nel giro di poco tempo si configurò una nuova silhouette femminile che prevedeva gonne gonfie e corte, la vita al punto naturale o leggermente rialzata, il busto piccolo e appiattito, le spalle cadenti.

L'ampiezza della gonna si ottenne prima con l'aggiunta di balze, poi con arricciature e pieghe in vita che aumentavano la circonferenza all'orlo e che richiedevano l'uso di tessuti leggeri e sottogonne di sostegno. Si riparlò di crinoline.

Questa moda si diffuse in un periodo in cui la produzione francese era ridotta e le riviste parigine avevano sospeso le pubblicazioni, tanto da far pensare ad una sorta di fenomeno spontaneo legato alla situazione contingente, che la moda "ufficiale" registrò e fece proprio.

Tutti, infatti, erano concordi nell'affermare che la gonna ampia e corta rendesse più facile il movimento e fosse più agevole da indossare, ma soprattutto che era giovane, non solo perché dava un aspetto un po' infantile e sbarazzino a chi la indossava, ma anche perché era inadatta alle donne più mature.

La metamorfosi della gonna

«Non vi furono da tempo mode più adatte alla stagione estiva di queste, che lasciando il piede libero fino alla caviglia, riducono il nostro abbigliamento ad un breve e leggero gonnellino tagliato in forma o a pieghe fitte, e ad un giacchettino pure svelto e breve che non aderisce, non fascia, lascia libertà ai movimenti e permette di abolire la camicetta sostituendola con un gilè».

Donna Vanna, *Corriere della Moda* in "Margherita", 15 luglio 1915.



"La vie parisienne", 4 novembre 1916
Disegni di G. Léonnet

"La vie parisienne", 20 maggio 1916
Disegni di C. Héroard



La licenza

«Il fatto più singolare è che, si ottenesse una licenza di sei settimane oppure di sei giorni, l'idea di trovarsi a casa spaventava perché si sarebbe piombati in mezzo a gente che non era in grado di capire quello che provavamo». Intervista a Robert Graves, in *The Great Years of Their Lives* in "Listener", 1971, n. 2207.



Les réflexions d'un permissionnaire
"La vie parisienne", 26 febbraio 1916
Disegno di G. Léonnec



La chemise de nocces
"La vie parisienne", 27 maggio 1916
Disegno di G. Léonnec



"La vie parisienne", 4 marzo 1916
Disegno di André Nevil

L'attesa rassegnata

Nel primo periodo della guerra alle donne si chiese di assumere compiti che rientravano nel loro secolare ruolo di mogli e madri: in primo luogo l'educazione dei figli e la salvaguardia del nucleo familiare, ma anche la cura di sé al fine di rendere gradevole il ritorno in licenza del soldato.

Le donne, però, non accettarono di essere escluse dal conflitto e fin dall'inizio misero a disposizione le proprie competenze, anche quelle più tradizionali e stereotipate, per sostenere l'impegno maschile e, quindi, la Patria.

Le prime forme di tale contributo furono comitati che si dedicarono al lavoro a maglia, creati dovunque in forma di associazioni spontanee e volontarie attraverso le quali si organizzava la realizzazione e la spedizione al fronte di indumenti di lana fatti ai ferri.

Le riviste di moda enfatizzarono l'importanza di queste iniziative e le fiancheggiarono pubblicando modelli e spiegazioni di oggetti e capi d'abbigliamento "da trincea".

I lavori femminili

«A centinaia si avviano verso il fronte le automobili cariche di pacchi uguali per i soldati; sono i famosi pacchi preparati dalle donne di Francia: contengono ciascuno una maglia pesante, un berretto di lana, una camicia di lana, un paio di guanti e due paia di calze: tutta roba lavorata in casa dalle dita agili e dai lunghi *crochets* di legno, per soldatino sconosciuto».

La vita femminile. Le donne e la guerra, in "Margherita", 1 gennaio 1915.

Julia Burns con abito da lutto di Mullen-Shaw
"Vogue", luglio 1918
Fotografia Baron de Meyer



29



La lettera di Natale

«Caro papà, sarebbe triste il Natale senza di te, se non sapessimo che tu sei lontano, soldato, per difendere la nostra diletta Patria, per salvare noi tutti dai barbari, per preparare a noi piccini un avvenire libero, per lasciarci un passato che non ci faccia arrossire. E perciò non siamo tristi. Siamo fieri del nostro papà».

"Domenica del Corriere", 23-30 dicembre 1917

Disegno di A. Beltrame



«Dovere di ogni Tedesco è far parte dello Schulverein. Quota minima annuale 2 corone».

Cartolina, Vienna, circa 1915

Museo Storico Italiano della Guerra



Disegno di Porter Woodruff
"Vogue", maggio 1918

«Per le donne e le giovani del ceto borghese la guerra rappresenta un periodo di intenso attivismo che altera il normale stile di vita. Le più grandi si impegnano con le madri nella società della Croce Rossa e in altre organizzazioni di soccorso. Sopraffatti dall'afflusso dei feriti, i servizi di sanità militare accolgono migliaia di volontarie, affidano loro la direzione di ospedali ausiliari o la guida delle ambulanze, le mandano persino al fronte».

Françoise Thébaud, *La Grande Guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?*, in Georges Duby, Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Bari 1992.



Il personale dell'Ospedale
Territoriale n. 8 della C.R.I. nel
Natale 1916
In Scuole II. PP. – AA. SS. CRI
Milano, Progetto Caradosso,
Milano 2001

«Con la guerra [...] la vita delle ricche borghesi e delle signore di mondo si è completamente mutata. [...] In tutte le città, par di vedere ovunque lo stesso quadro ripetuto: [...] una sala d'ospedale, dei letti allineati, dei feriti coricati, [...] delle signore vestite di bianco con un velo segnato sulla fronte d'una croce rossa [...]. Questa generazione che si elaborava, così diversa dalle precedenti, aveva, senza saperlo, un senso profondo dei suoi destini. Per una specie di prescienza sibillina, essa si formava, in questi quarant'anni per l'avvenimento spaventevole che nessuno prevedeva, e che pertanto non l'ha colta alla sprovvista. Queste donne che si erano preparate alla pace e per la pace, si sono adattate meravigliosamente alla guerra. Esse hanno lottato disperatamente per ottenere gli stessi diritti degli uomini, per accedere agli stessi impieghi. E ora che gli uomini vanno ad affrontare la morte per la patria, non vogliono restare oziose nel focolare. Provano un bisogno oscuro di mobilitarsi, anch'esse, nel senso delle loro forze e delle loro intelligenze».

Vita femminile. La mobilitazione delle donne, in "Margherita", 15 ottobre 1915.

Angeli o ragazze?



«Era fresca e giovane e bellissima. Pensai che non avevo mai visto nessuna così bella. "Hello" dissi. Quando la vidi mi innamorai di lei».

Ernest Hemingway, *Addio alle armi*, 1929.



L'innocente confusion

"La vie parisienne", 15 luglio 1916

Disegno di E. Touraine

L'aspirine "Usines du Rhone"

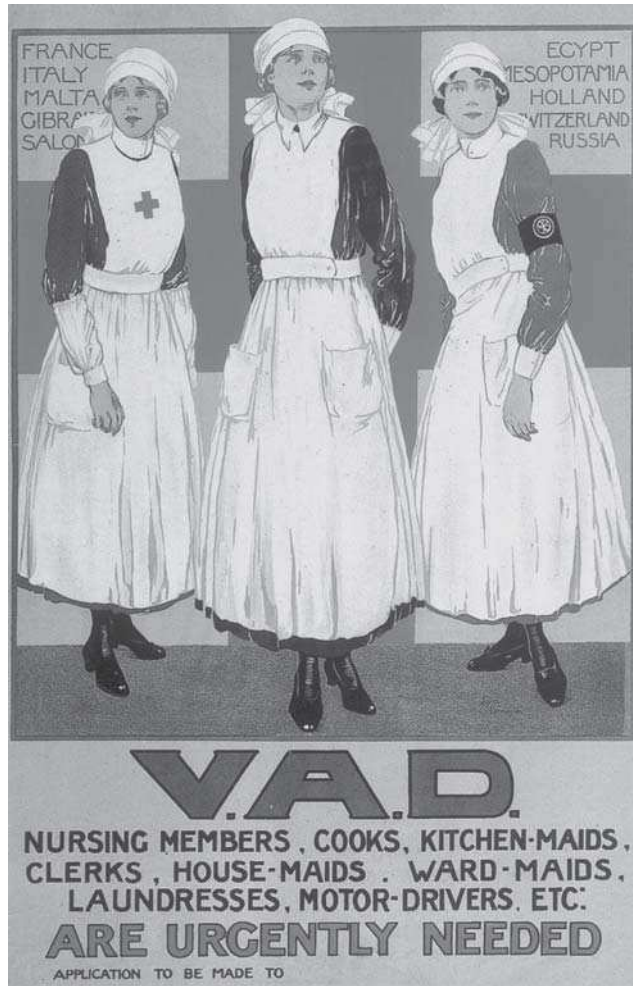
"La vie parisienne", 28 ottobre 1916

Disegno di C. Hèrouard

Howard Chandler Christy, *The spirit of America*

Manifesto americano, 1919

Imperial War Museum



L'attrice Binnie Hale con l'uniforme del Women's Reserve Ambulance del V.A.D. in cui aveva prestato servizio

12 dicembre 1918

Fotografia Bassano

The National Portrait Gallery, Londra

In Rolley Katrina, Aish Caroline,

Fashion in Photograph

1900-1920, B.T. Batsford Ltd,

London 1992, p. 117

Joyce Dennys, *V.A.D. are urgently needed*

Manifesto inglese

Imperial War Museum

«Un Comitato londinese richiede in questi giorni il lavoro volontario di diecimila donne, che dovrebbero essere utilizzate, secondo le loro conoscenze, le loro disposizioni e qualità fisiche, in tutti i lavori accessori derivanti dalla guerra. Si richiedono soprattutto, d'urgenza, donne laureate in medicina ed in farmacia, nonché infermiere istruite o giovani ragazze disposte a seguire un corso di istruzione per ottenere la qualifica necessaria.

Sono pure richieste un gran numero di donne disposte a servire come interpreti in Francia, le quali saranno messe a disposizione dei vari reparti di truppe distaccate nelle diverse località: si richiedono cuoche, cicliste, conduttrici di automobili per permettere all'esercito inglese di utilizzare fino all'ultimo abile a portare le armi quando la necessità lo richieda».

Vita femminile. Le donne inglesi e la guerra, in "Margherita", 15 aprile 1915.

Il fronte interno

L'invio al fronte della maggior parte della forza lavoro maschile comportò ben presto un diverso coinvolgimento delle donne e l'utilizzazione di manodopera femminile anche in settori fino a quel momento imprevisi.

La mobilitazione femminile nell'industria bellica, nel settore dei servizi, nella confezione di divise, nella gestione dei lavori agricoli riguardò soprattutto le donne del popolo che si trovavano nella necessità di sostenere con il proprio salario il menage familiare, ma fu rilevante anche l'impegno di donne di classi sociali elevate, fino ad allora escluse da qualsiasi attività extra domestica.

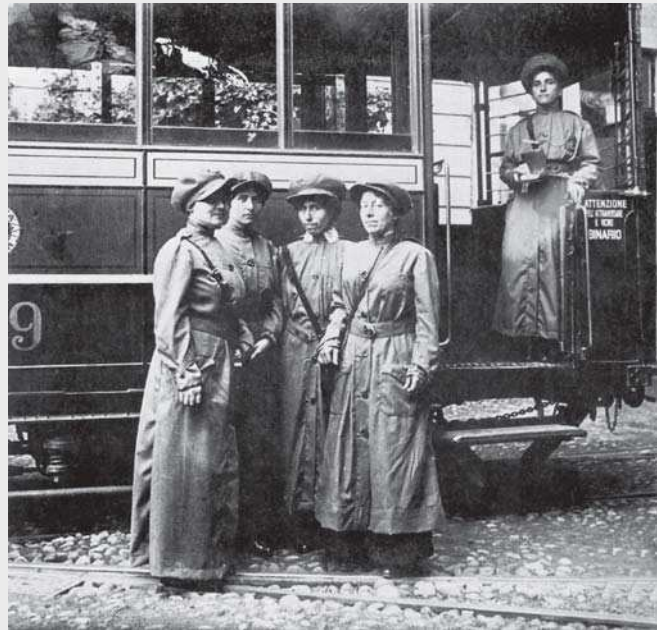
Se nel primo caso la spinta iniziale fu di tipo economico, nel secondo si trattò spesso di una scelta politico-patriottica, cui non furono estranee le sollecitazioni e le prese di posizione dei movimenti femministi ed emancipazionisti.

Le riviste femminili diedero amplissimo spazio a questa nuova realtà, sostenendola, ma anche registrando con entusiasmo o con timore le trasformazioni che essa stava provocando nello stile di vita e nella psicologia delle donne occidentali.



Bigliettaia su un bus londinese

In G. D. Sheffield, *Storia fotografica della prima guerra mondiale*, Vallardi I. G., Milano 1982



Le prime bigliettaie a Milano

Archivio ATM, Milano



«In piedi, donne francesi, ragazzi, figlie e figli della patria. Prendete il posto sul campo del lavoro di quelli che sono sul campo di battaglia. Preparatevi per mostrare loro, domani, la terra coltivata, i raccolti ammucchiati al coperto, i campi seminati».

Appello alle donne francesi del Presidente del Consiglio René Viviani, 7 agosto 1914.

Nel 1918 il numero delle donne impiegate nell'industria bellica raggiunse cifre significative: in Francia le donne rappresentavano il 25% della mano d'opera totale (400.000 unità); la tedesca Krupp impiegava 30.000 donne su un totale di 110.000 operai; in Gran Bretagna la sola industria delle munizioni occupava circa un milione di donne; in Italia, nell'agosto 1918, le donne occupate nell'industria bellica erano 198.000, pari al 22% della forza lavoro totale.

Raccoglitrice di lino presso Yeaovil

Fotografia di Horace Nicholls
Imperial War Museum

Lavorazione proietti di artiglieria

In Il lavoro femminile nella industria di guerra italiana, a cura del Comitato nazionale per il munizionamento, Calzone, Roma 1917

Moda e divise

L'impiego delle donne in attività lavorative implicò la creazione di abbigliamento adatti.

Dall'uniforme delle crocerossine, alle divise quasi militari dei corpi volontari, alle uniformi civili utilizzate per diversi servizi urbani (tram, acqua e gas ecc.), fino ai grembiuli delle infermiere e ai pantaloni di autiste e di alcune operaie, si venne a codificare un modo di vestire dalle caratteristiche costanti: adatto al movimento e al lavoro.

Fino a quel momento l'abbigliamento femminile era concepito soprattutto per sottolineare lo status sociale della donna, legato all'appartenenza familiare; la divisa, al contrario, comunicava in modo diretto il lavoro svolto e l'impegno assunto a sostegno della Patria.

Dalla fine del 1916 anche la moda cominciò a prendere atto di questa nuova realtà. Scomparvero le gonne svolazzanti e i corpetti attillati che furono sostituiti da "tuniche" e tailleur diritti. La riduzione della dimensione degli abiti derivò dalla penuria di tessuti provocata dalla guerra, ma le nuove fogge furono certamente ispirate dalle divise e dalla loro funzionalità.

Questo modo di vestire, spesso di evidente derivazione maschile, suscitò perplessità in una società ancora legata allo stereotipo del ruolo femminile ottocentesco.

La paura che le donne, indossati i pantaloni, impugnato il bastone, assunti atteggiamenti "troppo moderni", potessero scivolare verso la mascolinizzazione emerge in modo chiaro dalle fonti del periodo.



«Le necessità delle giornate fresche d'estate sono risolte con i completi sportivi. Questo completo ha spalle strette, quattro tasche Pannellotte e una cintura»

"Vogue", 15 agosto 1917

Tailleur di Chanel

"Les Elegances parisiennes", luglio
1916

"Vogue", 1 febbraio 1918



«All'appello della Patria in pericolo, le donne della Grande Guerra hanno risposto con tutte le loro forze. Vestite della tuta di operaio, le abbiamo viste nelle officine preparare le granate, fondere l'acciaio per i cannoni, fabbricare esplosivi. E in questa atmosfera di morte, tra questi duri lavori da uomo, così pesanti per le loro fragili braccia, esse hanno saputo restare donne e conservare tutta la loro grazia».

"J'ai vu", numero speciale dedicato all'*Operaia della Vittoria*, 1919.

**Genre masculin, genre féminin:
genre neutre**

"La vie parisienne", 25 marzo 1916
Disegno di E. Touraine

Quand les femmes seront soldats
"La vie parisienne", 5 maggio 1916
Disegno di E. Touraine

**Il ministro americano della Marina,
Daniels, visita le fabbriche d'armi
che devono fornire un milione di
fucili l'anno**
"Il Mondo", 3 novembre 1918

La moda di Parigi

Dal 1916 l'attività della Haute Couture parigina riprese a pieno ritmo, ma certamente la clientela internazionale, privata o professionale, aveva più difficoltà a recarsi a Parigi per vedere le collezioni e fare acquisti.

Il Syndicat de defence de la grande couture française, insieme con le associazioni dei produttori del tessile e della moda, assunse il compito di sostenere la produzione, ma soprattutto il commercio dei beni di lusso sia organizzando manifestazioni nei paesi neutrali, come la Spagna e gli Stati Uniti, sia pubblicando una rivista ufficiale, "Les Elegances parisiennes", destinata soprattutto al pubblico d'oltreoceano.

"Vogue", dal canto suo, continuò a pubblicare con regolarità e i modelli delle grandi sartorie e le nuove tendenze.

Le mode si susseguivano con rapidità, moltiplicando, come spesso accade nei momenti di transizione, le fonti d'ispirazione. Costanti rimasero però la gonna più corta e una linea più confortevole.

Una vera novità venne dal campo dei tessuti. La riduzione della produzione tessile e la necessità di destinare materiali come la lana e il cotone ad usi militari, costrinse a sperimentare nuove strade per l'abbigliamento femminile.

Il jersey, nato per l'abbigliamento intimo maschile, fu utilizzato da Chanel, ai suoi esordi, per la creazione di capi che incontrarono grandissimo successo e segnarono l'inizio di una moda che doveva continuare anche dopo la guerra.

Nella primavera del 1917 il Syndicat de defense de la grande couture française organizza un'Esposizione di moda francese a Madrid.



Modelli di Poiret, Beer, Premet, Jenny, Callot per l'esposizione di Madrid
"Vogue", luglio 1917



«Mantello Teheran. Usare con successo il jersey in un mantello è una cosa che pochi designer possono concepire, ma qui è stato fatto. Questo mantello "Teheran" è in jersey beige bordato di blu marine. Come molte cose francesi di adesso, è privo di ogni decorazione».

"Vogue", 1 febbraio 1917



«Le giacche sono lunghe; questa giacca di Chanel [...] è di chanella grigia (chanella, ovviamente, è un jersey di tessitura incredibilmente fine) foderata di scozzese rosso brillante e verde; la gonna diritta di chanella ha una sopra gonna a pieghe scozzese. Il cappello nero di Reboux [...] si sviluppa in altezza con un grande fiocco di satin nero».

"Vogue", 15 febbraio 1917



«Gli scacchi danno un aspetto squadrato; la maison Chanel li combina con una giacca di lana grigia e lo fa in un lussuoso completo sportivo».

"Vogue", 15 gennaio 1917



"Vogue", luglio 1918

La guerra, con i suoi milioni di morti, portò come inevitabile conseguenza la necessità di indossare abiti da lutto.

Il lutto aveva una lunga tradizione e un'etichetta estremamente precisa che variavano a seconda dei Paesi e dei legami di parentela con il defunto, ma che contemplava per il lutto stretto il colore nero, l'impiego di tessuti opachi e veli di crespò, l'uso, moderato, di gioielli neri o bianchi e l'interdizione della donna da ogni attività sociale. Il mezzo lutto prevedeva anche colori come il grigio, il viola e il bianco.

Nella seconda metà dell'Ottocento esso aveva assunto una forma adatta alla società borghese ed era diventato una moda in seguito alla scelta della Regina Vittoria d'Inghilterra che, dalla morte del Principe consorte Alberto, vestì a lutto per il resto della sua lunga vita.

La guerra mise in secondo piano le regole dell'etichetta e sottopose anche il lutto ad una drastica semplificazione. Se tutte le vedove, le madri di caduti, le orfane si fossero avvolte in veli di crespò nero, l'Europa sarebbe parsa un immenso funerale, cosa che avrebbe inferto un fiero colpo al morale delle nazioni impegnate nel conflitto. D'altra parte le donne conducevano una vita attiva e lavorativa, nella maggior parte dei casi incompatibile con le norme di comportamento e di abbigliamento del lutto stretto. Così le donne si limitarono a vestire normali abiti di colore nero, che peraltro era uno dei più diffusi nella moda, eliminarono tutti i simboli più vistosi del loro dolore e continuarono a portare avanti le attività in cui erano impegnate.



"Guirlande des Mois", 1919
Disegno di George Barbier

«Un mattino alle tre ci fu un immane boato, seguito da un rumore come di conchiglie frantumate – poi un altro boato. Mi svegliai in un attimo e mi sedetti sul letto, in ascolto. Era un temporale? Non appena emersi dal mio torpore (per noi le notti tranquille sono rare, e dormiamo profondamente quando è possibile) mi resi conto di ciò che avevo udito. Era rumore di cannoni, il suono di una battaglia. Balzai dal letto, aprii la finestra e in un'alba di madreperla fluttuante di nuvole fui investito dal rumore incessante della battaglia».

The New Note of Hope in Paris Fashions in "Vogue", 15 ottobre 1918, p. 73.

Verso la vittoria. Le copertine di “Vogue”

Dall'ingresso in guerra degli Stati Uniti, la rivista “Vogue” s'impegnò a sostenere la causa alleata anche attraverso una serie di copertine di stampo patriottico.

Il disegno di moda era utilizzato per immagini di tipo allegorico in cui temi e momenti della guerra venivano simboleggiati dai colori bianco-rosso-blu, caratteristici delle bandiere di molti dei paesi alleati (dalla Francia alla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti all'Australia) e da stereotipi quali l'orso tedesco o il gallo francese, o più direttamente attraverso la rappresentazione dei vessilli nazionali.

Nella maggior parte dei casi le copertine sono firmate da Georges Lepape, uno dei più importanti disegnatori di moda francesi, che in questo periodo aveva iniziato una collaborazione con la rivista americana.

L'entrata in guerra degli USA



"Vogue", 1 agosto 1917
Disegno di Georges Lepape



"Vogue", 1 novembre 1918
Disegno di Georges Lepape



"Vogue", 15 luglio 1918
Disegno di Helen Dryden



"Vogue", 1 luglio 1918
Disegno di Helen Dryden

Il trionfo



"Vogue", 1 dicembre 1918
Disegno di Georges Lepape



"Vogue", 15 dicembre 1918
Disegno di Georges Lepape



1919. Un nuovo mondo?

«Mi riferisco al diritto di guadagnarci da vivere [...] Questo diritto ci venne conferito, Signore, nell'anno 1919, meno di vent'anni fa, con una legge che ci aprì l'accesso alle libere professioni. Le pareti domestiche finalmente si aprivano; in ogni borsellino brillava, o avrebbe potuto brillare, una bella moneta da sei penny alla cui luce ogni pensiero, ogni oggetto, ogni azione apparivano diversi. Vent'anni non sono molti e una moneta da sei penny non rappresenta una cifra cospicua; è troppo presto per trovare nelle biografie l'immagine della vita e dei pensieri di questa donna ora in possesso di una moneta da sei penny tutta sua. Possiamo però cercare di vederla con la fantasia, mentre esce dall'ombra delle pareti domestiche e, ritta sul ponte che unisce il vecchio con il nuovo mondo, si chiede rigirando tra le mani la sacra moneta: "Cosa ne farò? Cosa ci vedrò?". Alla sua luce possiamo immaginare che tutto le apparisse diverso: gli uomini, le donne, le automobili, le chiese. Persino la luna, ferita da antichi crateri dimenticati, era ai suoi occhi una lucida moneta, una moneta casta, un altare sul quale giurare solennemente di mai unirsi ai servili, a chi si vende al potere perché ora era sua, la sacra moneta guadagnata con le sue mani, e poteva farne quello che voleva. E se Lei, frenando il volo della fantasia con prosaico buon senso, obietta che dipendere da una professione non è che un'altra forma di schiavitù, vorrà ammettere tuttavia, ricordando la Sua personale esperienza, che si tratta di una forma di schiavitù meno odiosa che dipendere dal proprio padre.

Ricorda la felicità, quando ricevette la prima ghinea per la prima arringa, e come si sentì libero e leggero quando si rese conto che ora non doveva più dipendere per vivere dal Fondo per l'educazione di Arthur? Da quella prima ghinea, come da uno di quei petardi con cui giocano i bambini, dai quali per accenderli, sbocciano un fiore o un albero, è nato tutto ciò che più Le sta a cuore, sua moglie, i suoi figli, la sua casa e, soprattutto, l'influenza che ora le consente di influire su altre persone. A cosa si ridurrebbe quell'influenza se Lei fosse ancor oggi costretto a prelevare 40 sterline all'anno dalle finanze familiari, e per ogni spesa che superasse tale cifra dovesse dipendere sia pure dal più benevolo dei padri?»

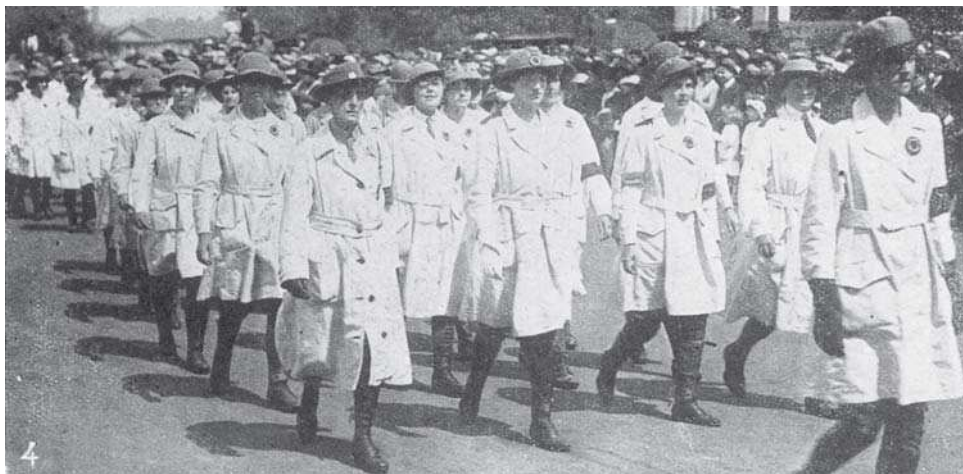
Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, 1937-8.

Paul Stahr, disegno per la copertina
di "Life magazine", 1919

In Caroline Rennolds Milbank, *New York Fashion. The Evolution of American Style*, Harry Abrams, Inc., New York 1989



Gran Bretagna. Le tramviere e le
donne poliziotto
"Il mondo", 21 luglio 1918



L'armata dei campi
Le donne del Corpo Reale Navale
"Il Mondo", 21 luglio 1918

L'abito della modernità

Il ritorno alla pace coincise con la definitiva accettazione e diffusione di un modo di vestire semplificato, le cui caratteristiche fondamentali sono quelle su cui è basato l'abbigliamento attuale.

Gli abiti assunsero una linea diritta che appoggiava morbidamente sul corpo; i tessuti cambiarono e comparvero crêpes e chiffon in colori solari, lane leggere e morbide.

La biancheria si ridusse a pochi capi (reggiseno, mutandine e sottoveste) non più di cotone o lino, ma di seta naturale o artificiale. Le calze furono fatte di seta trasparente color carne e non più di lana o cotone, come in precedenza.

Le gonne diventarono sempre più corte, fino a sfiorare il ginocchio.

A questa rivoluzione diede un contributo fondamentale l'Haute Couture francese, attraverso creatori come Chanel, Vionnet, Delaunay, Patou e Lanvin, ma la sua diffusione fu soprattutto opera dell'industria della confezione americana che creò le condizioni (di prezzo e distribuzione) affinché questa moda non rimanesse appannaggio di un pubblico di élite, ma diventasse il modo di vestire di tutte le donne.

Joan Lascelles

1920

Fotografia di Johnston & Hoffmann

The National Portrait Gallery, Londra

In Rolley Katrina, Aish Caroline, *Fashion in Photograph*

1900-1920, B.T. Batsford Ltd, London 1992, p. 133



I primi anni '20



Modelli di Patou

In "L'Art et la Mode", 27 ottobre 1923

Biancheria femminile

In *1920s Fashion from B. Altman & Company*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York 1999

Elisabetta del Belgio con una
delegazione giapponese
1928

In *Les Années folles. Mode rêvée,
mode portée, 1920-1930*, Musée
du Costume et de la Dentelle de la
Ville de Bruxelles, Bruxelles, s.d.

Modelli di Drecoll and Paquin
"Art, Goût, Beauté", giugno 1926
Disegno di Collette





"Vogue", 1 luglio 1927

le donne la moda la guerra
la moda

A Virginia
Che non sappia mai cos'è la guerra

La moda in tempo di guerra

Enrica Morini

La Prima guerra mondiale fu un vero massacro. Al di là della retorica pacata dei monumenti ai caduti¹ e della mitologia del soldato e del volontario, nessun conflitto del passato aveva lasciato sul campo tanti morti e tante illusioni eroiche. La guerra moderna rivelò di essere nient'altro che una guerra da topi e da carne da cannone, lontana e totalmente separata dalla vita delle città e dai luoghi in cui si faceva informazione e propaganda patriottica. Un'esperienza reale solo per quel popolo di giovani che vissero l'inferno delle trincee, dei fronti, delle montagne e che forzatamente si trovarono a veder cambiare se stessi e il proprio immaginario².

Ma in tempi travolgentemente brevi tutti gli uomini in grado di essere utili vennero avviati al fronte o ad occupazioni belliche, in ogni caso ad affrontare l'esperienza del totale sconvolgimento della propria vita normale.

In questo modo, l'Europa delle città e delle campagne divenne un grande gineceo in cui le presenze maschili erano limitate a vecchi e bambini oppure a "riprovevoli" imboscati. L'orizzonte entro cui collocare il ruolo femminile cambiò bruscamente: le mura domestiche, che proteggevano mogli, madri, figlie e sorelle, e le alcove, regno proibito delle donne fatali, divennero obsolete quando ci si rese conto che il contributo delle donne era indispensabile per il proseguimento della guerra e di una vita sociale organizzata.

Non è vero che questa fu la prima volta che le donne furono impegnate in lavori produttivi: avevano sempre lavorato e anche in modi estremamente pesanti. La verità è che non tutte lo facevano e soprattutto che ne erano "esentate" quelle appartenenti alle classi privilegiate³.

La novità fu che la gran parte di quelle che lavoravano cambiarono tipo di occupazione e che molte donne delle classi medie si trovarono impegnate, per scelta o per necessità, nello sforzo bellico⁴. Quasi tutte occuparono posti che erano tradizionalmente appannaggio maschile.

Le prime continuarono a fare le operaie, ma nelle fabbriche di munizioni e di materiale bellico o di confezione delle divise militari, oppure furono impegnate in lavori che servivano al regolare funzionamento delle città o a mandare avanti in prima persona le campagne. Molte abbandonarono il lavoro di "domestica" per queste occupazioni più remunerative e patriottiche.

Le seconde fecero le impiegate ed anche le dirigenti. La grande richiesta di professioni, come quella di medico, si scontrò con il fatto che pochissime donne avevano studiato, ma si cercò di superare anche quest'ostacolo per poter sopperire in ogni modo alla mancanza di uomini con il ricorso alla mano d'opera femminile.

Poi c'erano la Croce Rossa, i corpi ausiliari e le associazioni assistenziali: un coinvolgimento che riguardò in particolare le donne di classe più elevata e che stava a mezzo tra il vero lavoro, l'impegno caritatevole e volontario e la disciplina militare, ma che assunse in questo momento una particolare connotazione di necessità e di rapporto diretto con la brutalità della guerra.

Nobildonne, signore della più alta borghesia, personaggi dello spettacolo, insieme, evidentemente, ad un esercito di donne socialmente meno in vista, costruirono un sistema che si occupava di tutto: dalla cura dei feriti al rifornimento d'indumenti e di viveri, dalle famiglie dei caduti, agli orfani, alle zone colpite dalla guerra.

Nel 1917 "Vogue", riassumendo quanto le associazioni volontarie femminili avevano fatto nei tre anni precedenti, scriveva: «Migliaia di dollari, smisurati rifornimenti di cibo, indumenti, materiali chirurgici e comfort di ogni tipo sono stati raccolti per l'Europa ferita, non da segretarie professionali, ma dai personali e instancabili sforzi delle donne stesse, che hanno letteralmente lavorato da mane a sera, settimana dopo settimana. Il risultato è che oggi, che il paese è entrato in guerra, queste organizzazioni sono pronte per un lavoro preciso, e il governo può contare su



Nobildonne inglesi in divisa da crocerossina
 "Vogue", 1 aprile 1916, p. 81

gruppi di donne addestrate ad un livello di efficienza/abilità nel loro lavoro di assistenza che le pone su un piano completamente diverso dalle dilettanti di un tempo»⁵.

Nulla di più lontano dall'immaginario ottocentesco sulla bontà e la carità che aveva accompagnato queste figure e che peraltro ricomparve, anche se solo nelle *affiches* di propaganda relative alle crocerossine.

Questa nuova situazione portò con sé due effetti immediati: da un lato le donne guadagnavano in modo regolare più di quanto non avessero mai fatto prima, dall'altro si verificò un mutamento repentino del loro immaginario, come se si fossero rivoluzionati i loro riferimenti culturali.

Lo stesso Movimento Femminista, che fino al 1914 aveva concentrato le proprie energie nella battaglia per i diritti civili e per il voto, trovò nella vita e soprattutto nel lavoro di guerra un campo di applicazione per le proprie teorie, che parvero diventare una delle componenti del nuovo modello di comportamento femminile⁶. Le donne scoprirono di esistere come persone, di essere indispensabili e di poter servire a seconda delle proprie qualità individuali e non in quanto mogli o madri di un uomo. E si accorsero di poterlo dimostrare⁷. Scoprirono anche di essere in grado di decidere: dal momento che coloro che avevano svolto tradizionalmente questo compito erano assenti, era demandato loro prendere decisioni sul quotidiano, ma anche sulla programmazione del futuro.

Le riviste di moda, per la maggior parte redatte da donne, sostennero il cambiamento culturale che stava avvenendo sia affrontando in maniera diretta i problemi che riguardavano la guerra e i nuovi compiti femminili, sia facendosi tramite di idee e scelte comportamentali adottate nelle diverse parti del mondo, così da far sentire le loro lettrici parte di un processo che coinvolgeva l'intero Occidente⁸. D'altra parte questo tipo di pubblicazioni era, per tradizione, quasi totalmente affidato a donne che qui avevano trovato uno spazio (protetto, separato ed anche poco interessante per il mondo maschile) per un'embrionale affermazione professionale ed intellettuale. In questo momento le giornaliste di moda e di costume dei periodici femminili si trovarono a poter svolgere un compito che andava al di là della cronaca dell'ultimo matrimonio fastoso o della notizia delle nuove mode di Parigi: si trattava di mettere in comunicazione tra



Signorine della buona società newyorkese al corso di materiali chirurgici organizzato dalle signorine Mackay
 "Vogue", 1 ottobre 1917, p. 66

loro donne che stavano cambiando la propria vita, di discutere con loro le scelte che via via si rendevano necessarie e di affrontare dubbi e problemi. E la maggior parte di queste professioniste della stampa accolse il compito con entusiasmo, senza tralasciare quelli che erano gli argomenti tradizionali delle «loro riviste». Si continuò a parlare di moda, di occasioni mondane, di gestione della casa, ma in modo diverso: dagli articoli traspare sempre il desiderio di capire il perché dei mutamenti che la guerra stava provocando anche in questi campi e, contemporaneamente, di discutere insieme la loro opportunità e la misura in cui potevano essere accolti. La realtà della guerra rimase sempre il tema di fondo intorno a cui ruotavano tutti gli altri, che non ven-

nero mai tralasciati, ma assunsero una nuova luce e un diverso peso.

Come spesso accade nei momenti di grande rivolgimento sociale, l'abbigliamento divenne la manifestazione esteriore del mutamento. Ed in particolare quello femminile, visto che l'abito maschile era stato sostituito dalla divisa, che, peraltro, perse i rutilanti colori ottocenteschi per adeguarsi alla nuova forma di guerra⁹.

Fu come se le donne si fossero guardate tutte insieme allo specchio e non avessero riconosciuto più i codici di fascino che avevano seguito per costruire pazientemente gli abiti che avevano addosso. Il fatto nuovo era che non c'era più accanto a loro un uomo di cui essere proprietà o *status symbol*: ora potevano scegliere per se stesse e comprare da sole.

La scelta che fecero fu quella di liberare il proprio corpo. Non fu solamente un problema di gonne accorciate, anche se questo è in sé un fatto epocale. Gradualmente, ma inesorabilmente, eliminarono tutti gli strati di biancheria, fino al busto, che impedivano la percezione del loro corpo. Il problema è complesso, perché è solo apparentemente connesso con la necessità di un maggiore movimento: le donne avevano sempre lavorato con le gonne lunghe e spesso anche con il busto. La costruzione di un modello di abbigliamento veramente rivoluzionario è sempre determinata da un mutamento culturale profondo, in cui intervengono fattori molto diversi.

Certamente all'inizio ci fu la sensazione che la giovinezza fosse un valore, sostenuta dall'idea, propagandata da entrambi i fronti del conflitto, che ai giovani fosse affidata la salvezza del mondo dalla barbarie, corroborata dall'entusiasmo dell'arruolamento, teorizzata dall'ipotesi futurista che la guerra fosse una sorta di grimaldello per svecchiare la società ed entrare nella modernità. I giovani rappresentavano l'avanguardia del futuro e quindi non potevano più

rappresentarsi con la vecchia immagine di un corpo reso artificiale dal busto o mascherato con indumenti orientaleggianti. E la moda si ringiovanì.

Ci fu poi l'assunzione di un modello maschile, sia nei comportamenti sia nei segni vestimentari, attraverso l'apoteosi del tailleur, la trasformazione del taglio sartoriale degli abiti femminili, l'adozione di tasche e di mille elementi decorativi anche di derivazione militare.

Ebbero la loro importanza anche le teorie che avevano accompagnato la proposta di una moda *reform*, adottata nei decenni precedenti da intellettuali ed artisti sia in Inghilterra sia nei paesi di lingua tedesca, che trovarono infine un fertile terreno di diffusione. L'organizzazione della società borghese, che si comunicava attraverso un ben codificato sistema di apparenze di cui la moda era una componente non secondaria, entrò in crisi con la guerra, lasciando spazio alla ricerca di una nuova naturalezza e di una vera libertà mentale che si potevano manifestare anche vestendosi non per rispettare una convenzione, ma per comunicare se stesse e per assecondare il nuovo stile di vita, in cui il lavoro stava assumendo un ruolo centrale.

A questo è poi da aggiungere la *vague* delle pratiche sportive che, lentamente in Europa e in modo più deciso negli Stati Uniti, cominciò ad interessare le donne e richiese loro una padronanza ed una percezione totali del proprio corpo. Forse però entrò in gioco anche una nuova concezione della sessualità, già presente nella élite culturale, ma cui la tragicità della guerra offrì uno spazio esteso alla vita comune. Il fascino misterioso ed oscuro di un corpo coperto di mille strati di biancheria corrispondeva ai tempi lunghi e pudichi di una sessualità familiare (o proibita), fatta di riti e di ricami dell'immaginazione. La guerra rese tutto questo inattuale: si viveva sull'orlo dell'abisso e l'amante di una sera sarebbe stato l'indomani carne da trincea. Non c'era più tempo per la fantasia di un corpo inesistente, ma solo per la realtà di un corpo attuale¹⁰.

E l'incantesimo, una volta spezzato, non sarebbe più tornato nella stessa forma.

Tutto questo spiega, almeno in parte ed in modo ipotetico, le ragioni del mutamento, ma non illumina sulle mode, sulle linee e le tendenze che si sono succedute con grande rapidità nei cinque anni di guerra e che mostrarono il loro disegno complessivo solo negli anni Venti, quando il modo di vestire del Ventesimo secolo assunse una regola definitiva. La moda ha, infatti, metodi e tempi di elaborazione e di diffusione molto particolari, legati come sono a cicli stagionali immutabili ed apparentemente estranei a qualsiasi nesso con la realtà quotidiana, tanto che spesso solo alla fine di un processo è possibile coglierne le valenze e il senso.

D'altra parte la moda borghese ha sempre mascherato dietro una facciata di frivolezza e futilità il suo essere al centro, da un lato, di un impero economico, ma soprattutto, dall'altro, di un sistema di comunicazione sociale condiviso da tutto l'Occidente.

La Haute Couture Con il suo fulcro nella Haute Couture francese e le sue complesse diramazioni produttive e informative, nel 1914 la moda era un sistema ormai consolidato capace di filtrare tutti i mutamenti di gusto e di costumi di un'élite internazionale cui era riconosciuto il ruolo di arbitra di eleganza e *bon ton*.

Lo scoppio della guerra mise in crisi anche questo modello: la moda parigina posta prepotentemente di fronte all'impegno patriottico, rispose ritirandosi in buon ordine per permettere a tutti di «prendere il fucile» per «difendere il suolo della patria e vincere i suoi aggressori»¹¹. La prima reazione, dettata dalla consapevolezza di essere troppo frivola e futile per pretendere attenzione in un momento tanto grave, fu quella di interrompere o limitare l'attività: le riviste sosposero le pubblicazioni nell'autunno del 1914, non senza aver motivato tale scelta, i negozi e alcune case di moda chiusero¹².



George Barbier, *Vichy (I) or Now then, be very good, all of you! The 1915 Mode*

"La Gazette du Bon Ton", n. 8/9, estate 1915, pl. II. I modelli sono di Beer, Lanvin, Paquin, Callot, Doucet, Worth e Premet.

Nel gennaio 1915, "Margherita", la più importante rivista femminile italiana del periodo, pubblicò un articolo dal titolo *Parigi senza mode* in cui si analizzava la novità della «grande metropoli privata della sua forse maggiore attrattiva, del suo fascino misterioso, di tutta la sua peccaminosa vanità, in una parola spogliata di quello snobismo cangiante che è la moda». Riportando le parole di Diego Angeli, l'articolo proseguiva entrando più nel merito della situazione: «sebbene i grandi sarti tentino timidamente la riapertura dei loro negozi, gli affari stagnano dovunque e non c'è per ora nessuna possibilità di ripresa. I magazzini popolari dei *Trois quartier*, delle *Galeries Lafayette*, del *Louvre*, del *Printemps* rimangono aperti: ma le loro vetrine sono ingombre di uniformi, di maglie, di coperte, di materiale da campo. La lista degli affari, che in tempi normali sorpassava il milione quotidiano, è scesa a poche decine di migliaia di lire. Il personale è ridotto e gli incassi non bastano a coprire le spese. Qualche grande casa ha cercato di rimediare al pericolo, riducendo la paga delle operaie, qualche altra – come *Redfern*, per esempio – si è trasformata in laboratorio per i soldati. Ma con l'inverno

che si avvicina, questa 'serrata' inevitabile sarà uno dei problemi più oscuri da risolvere»¹³.

Una soluzione al "problema" s'impose l'anno successivo, quando ci si rese conto che la guerra sarebbe stata molto più lunga del previsto ed avrebbe richiesto finanziamenti decisamente superiori alle riserve francesi. In questo quadro anche la moda poteva svolgere il proprio ruolo, da un lato, perché il suo prodotto era tradizionalmente finalizzato all'esportazione e, dall'altro, perché si serviva soprattutto di manodopera femminile, altrimenti destinata alla disoccupazione. La ripresa iniziò in primavera. "Vogue" del 1 marzo 1915 scriveva: «poche settimane fa un'acuta depressione trasudava dalle strade deserte e dalle serrande delle vetrine ermeticamente sbarrate; ma recentemente, in una mattina particolarmente luminosa, un qualcosa di latente si è risvegliato alla vita e all'azione nelle anime dei negozianti di Parigi. Con prodigiosa rapidità le saracinesche sono state alzate, le ragnatele tolte e i modelli messi in pista per rallegrare e affascinare i Parigini che stavano tornando. Qualcosa come una corrente elettrica ha dato una scossa violenta

a rue de la Paix e alle strade vicine, con tale potenza che in questo affaccendato quartiere della moda a mala pena resta traccia della tristezza di prima [...] Tutte le *Grandes Maisons*, sia di modiste che di couturier, sono aperte ed occupate nella preparazione delle loro normali collezioni primaverili, e le grandi aziende tessili stanno vendendo le loro nuove creazioni per l'anticipato commercio primaverile, rispetto al quale sono diffuse previsioni ottimistiche»¹⁴. Nell'estate del 1915, i sarti francesi, coordinati dal Syndicat de défense de la grande couture française, parteciparono con i loro modelli a due manifestazioni oltreoceano, la *Fête parisienne* al Ritz-Carlton di New York e l'Esposizione internazionale *Ocean Pacific*, organizzata a San Francisco e San Diego per l'apertura del canale di Panama. In quell'occasione la "Gazette du Bon Ton" pubblicò un nu-

mero speciale, l'ultimo del periodo di guerra, con i disegni dei modelli. Ancora nel 1917 si tentò di organizzare una esposizione a Madrid, cui aderirono tutte le case di moda che lavoravano a Parigi¹⁵.

Ma il ritrovato ciclo della moda non poteva sopravvivere senza un'adeguata comunicazione. "Le Style parisien", che uscì nel 1915 in tempo per pubblicare i modelli della *Fête parisienne*, fu assorbita l'anno successivo da "Les Elegances parisiennes"¹⁶, una lussuosa rivista patrocinata dalle Industries Créatrices de la Couture et de la Mode e dalla Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, che assunse il ruolo di organo ufficiale della moda francese, in particolare nei confronti della clientela straniera. Fu questa clientela, rappresentata soprattutto dai mercati dei paesi neutrali,



Modelli di Poiret
per l'Esposizione di Madrid
"Vogue", 1 luglio 1917, p. 19

l'obiettivo principale da raggiungere anche attraverso modelli che almeno apparentemente non tenevano in alcun conto le nuove condizioni di vita indotte dalla guerra, ma continuavano a riferirsi ai riti e alle occasioni sociali dei tempi di pace.

E le riviste straniere sostennero lo sforzo, ricominciando a pubblicare i resoconti delle collezioni¹⁷, anche se con accenti diversi a seconda delle situazioni. Quelle dei paesi in guerra cercarono di mediare le novità con le necessità, scegliendo con cura i modelli da pubblicare e raccomandando alle lettrici moderazione e sobrietà. Quelle americane, e in particolare "Vogue", assunsero in pieno il compito politico di sostenere l'iniziativa economica della moda francese, favorite in questo dal fatto che le abitudini di vita e di consumo delle americane rimasero immutate almeno fino al 1917, quando gli Stati Uniti si unirono ai paesi alleati.

Le mode di guerra Ma un altro fatto contribuì alla ripresa della moda francese: dopo la grande paura iniziale di una possibile invasione, la guerra s'impantanò su fronti lontani dalle città, che poterono così continuare a condurre una vita più o meno normale, con una richiesta di abbigliamento e di moda che assunse nuovi slanci.

Le donne avevano denaro da spendere e svolgevano nuove attività che richiedevano modi di vestire diversi. I militari in licenza sembravano sconcertati dalla distanza fra la vita di trincea e l'apparente normalità del quotidiano cittadino, ma contemporaneamente cercavano modi per annegare o annebbiare la visione della tragedia. Le donne volevano essere belle per i soldati che tornavano per un attimo, i soldati volevano riportare al fronte un'immagine indimenticabile. Entrambi compravano vestiti da mettere e da regalare.

Forse gli uomini erano stupiti dall'aspetto che avevano as-



Rabajoi, «New York non è l'unico posto in cui gli stili militari sono stati adottati dalle signore»

"Vogue", 15 giugno 1916, p. 77

sunto mogli, fidanzate, amiche e madrine, perché il loro modo di vestire era vistosamente mutato, ma d'altra parte tutto il mondo era cambiato.

Immediatamente dopo lo scoppio delle ostilità, infatti, il modello con gonna e sopragonna più corta lanciato da Poiret negli anni precedenti aveva cominciato ad allargarsi. Abbandonato ogni riferimento esotico, le due parti dell'indumento furono ammorbidite ed arricciate e divennero leggermente più corte alla caviglia. L'anno successivo la gonna assunse una forma più semplificata con l'eliminazione della balza superiore e si accorciò in modo più vistoso, prendendo quella linea che prese il nome di *crinolette* o crinolina di guerra. Il modello venne interpretato come un revival Luigi XV o Secondo Impero, ma nella maggior parte dei casi si trattava semplicemente di una gonna arricciata o a pieghe, montata su una cintura stretta in vita, che costituiva la parte inferiore di un abito con il corpetto aderente o di un tailleur dalla giacca corta. L'aspetto revival era affidato ai pochi decori o a bluse rifinite di merletti. Il 1 marzo 1916 "Margherita" tentava una lettura del fenomeno in una breve nota dal titolo *La moda in tempo di guerra*, in



Modello di abito femminile

«Quando Tommy Atkins la guarda lei mette il cappello, quando lui non c'è lei mette la cravatta nera; e Parigi fa il resto con una cintura di taffetas blu smorto e raso nero».

“Vogue”, 1 marzo 1915, p. 23

cui R. riprendeva le opinioni di una giornalista francese e scriveva: «La moda esiste in tempo di guerra? [...] A Parigi quasi non esiste la moda muliebre dal giorno dello scoppio della guerra. C'è stata, prima, una stasi nella creazione delle grandi sartorie; poi si è incominciato, dopo sei mesi di guerra, a pensare anche agli abiti, e non solamente agli abiti di lutto. Apparevero prima, indossati da mondane di grande e di piccolo stile, certi abiti arieggianti le uniformi militari francesi, inglesi, belghe: si videro cappelli e *toques* imitati sui modelli dei vari copricapi soldateschi. Ma il tentativo irriverente certo e inopportuno decadde rapidamente e divenne un'eccentricità di provincia. Ora la moda è semplice: *tailleurs* di grosso panno bleu o grigio, una moda esclusivamente giovanile, perché le gonne cortissime e le scarpe e gli stivaletti quasi “alla coturno”, non tollerano la decadenza, pretendono belle caviglie e anche pro-

caci. Un vento di giovinezza investe innumerevoli gonne corte su stivaletti... monumentali. Anche la femminilità sembra un po' mascolinizzata e in uniforme. Gli abiti d'oggi sono tutti pressoché uguali nella forma e nel colore. Quando le future generazioni contempleranno, sulle fotografie, sulle stampe, sui quadri di questo tempo nostro come le donne vestivano mentre i loro mariti, i loro fratelli, i loro padri, i loro amanti si battevano, diranno senza dubbio che le donne del nostro tempo hanno dato prova, in materia di *toilettes*, d'un tenace e sereno coraggio, e di un eroismo speciale. Infatti le *toilettes* d'oggi sono monotone e non bellissime»¹⁸.

Agli occhi delle future generazioni, però, la cosa stupefacente non è la monotonia di questi modelli, ma il fatto che queste mode si siano diffuse proprio nel periodo di latitanza della Couture parigina. Come abbiamo visto, nel gennaio 1915 “Margherita” riferiva di una Parigi senza moda e quindici giorni dopo riportava un ironico commento di Amelia Rosselli sulla disperazione delle signore italiane («Non c'è più speranza: le stoffe, i modelli, i figurini di Francia, di Germania, d'Inghilterra non sono arrivati, né arriveranno più»¹⁹), eppure il 15 aprile apriva la rubrica *Corriere della moda* affermando che «le nostre gonne assumono sempre più esattamente i caratteri del paralume, allargandosi verso il basso con dei godets più o meno accentuati»²⁰.

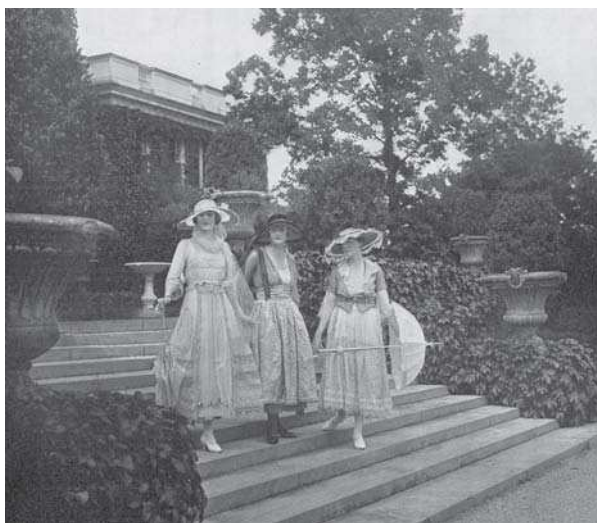
D'altra parte, tutte le maison parigine che prepararono la loro collezione per la primavera del 1915 proposero capi con la gonna ampia e corta, in alcuni casi addirittura a cerchio o sostenuta con sottogonne rigide²¹. Anche i modelli presentati da Poiret a New York, e pubblicati su “Le Style parisien”, hanno tutte le caratteristiche di questa moda, anche se ingentilita da un sapiente tocco settecentesco, vagamente maschile. Con il ritorno di Parigi, la nuova foggia ritrovò il linguaggio della moda e scoprì di essere un revival delle pastorelle Luigi XV o XVI, completo di pouf e

retrossés, o del romantico 1830 o delle dame del Secondo Impero.

Il titolo della sezione dedicata alle collezioni di primavera di "Vogue", 1 febbraio 1916, recitava: «che i corpetti aderenti saranno a punta alla maniera della moda Luigi XVI, che le gonne saranno gonfie ai fianchi alla moda del 1870 sopra caviglie 1916, o allargate in panier, e che i cappelli saranno alti e rivoltati alla Watteau é la tendenza di Parigi per la moda di primavera»²².

Almeno in apparenza, dunque, fu il sistema moda ad accogliere la nuova silhouette e tutte le maison presentarono modelli estremamente aggraziati e un po' bamboleggianti, ma la fase di transizione era solo iniziata e le trasformazioni non erano terminate.

Nel numero del 1 aprile, "Vogue" presentò alcuni modelli di



Modelli "Cherubin", "La Marne" e "Josette" di Boué Soeurs, cappelli di Bruck-Weiss

"Vogue", 1 agosto 1916, p. 44



Abito di Martial et Armand

«Questo abito di faille blu, con righe di voile e molto pizzo tinto, [...] evita con destrezza la domanda se la moda adotterà il panier di Luigi XVI, la tournure e la sopra gonna del 1870, o le crinoline dei giorni della Guerra Civile, suggerendoli abilmente tutti».

"Vogue", 1 febbraio 1916, p. 25

«Di velour blu foderato di raso porpora è l'abito indossato da una donna alta e sottile il cui piccolo cappello di velour porpora mostra qui e là dei fiori malva».

"Vogue", 15 novembre 1918, p. 43

Abito di Worth

«Quando i couturier non riuscivano a trovare una soluzione alla fastidiosa questione di dove collocare il punto vita, si sono ricordati che nel medioevo non c'era punto vita e con gioia hanno salutato questa scoperta come nuova moda. Questo vestito a camicia di panno blu-verde è orlato di lontra e il suo ricamo nero è punteggiato con filo d'oro opaco».

"Vogue", 15 settembre 1916

Soprabito di Chanel

«La silhouette a barile non si limita ad abiti e tailleurs; alcuni cappotti ce l'hanno. Questo soprabito di Chanel di raso blu navy ce l'ha».

Disegno di E.M.A. Steinmetz

"Vogue", 1 marzo 1917, p. 49



McNally, che «mantengono la silhouette sottile», destinati a quelle signore che «né trasgrediscono la moda con indifferenza né la seguono in modo servile»²³.

Durante l'estate del 1916, mentre dilagavano gonne ampie e corte «da ombrellino aperto», corpetti avvitati, crinoline, cerchi e sottogonne di ogni tipo, stivaletti e ghette, si precisò la percezione che «la silhouette sottile» non rappresentava una semplice forma di conservazione. Ancora una volta le avanguardie della nuova tendenza furono le parigine, che «portano con speciale predilezione delle vesti a sacco, appena strette in vita da una cintura non annodata, ma solo incrociata dietro»²⁴ e questi modelli si diffusero rapidamente («li si vedono in ogni ora, dovunque, per via, in tutti i ritrovi signorili e borghesi»)»²⁵ probabilmente, come azzarda "Margherita", perché «non possono fare a meno di piacere, poi che domina in essi, anzitutto, la semplicità così adatta alle circostanze presenti» e magari anche per «la facilità d'indossarli e di levarceli di dosso, senza bisogno di ricorrere alla

cameriera - cosa utilissima questa in tempo di guerra in cui tante di noi sono costrette a rinunciare a tale aiuto»²⁶.

Ancora una volta i couturier recepirono la novità prima sostituendo, come Worth, i cerchi con orli di pelliccia sugli abiti estivi o proponendo, come Lanvin, modelli semplicemente arricchiti²⁷, poi eliminandoli dalla collezione successiva. «La prima delle aperture di Parigi rende indubitabilmente chiaro che le crinoline della stagione passata hanno preso commiato. Sono svanite, per così dire, in una notte e a stento rimane un panier come testimonianza del loro passaggio; si rabbrivisce a pensare cosa sarà della sottogonna che ha cominciato la sua carriera l'anno scorso. A quale fato saranno consegnate quelle aeree increspature, quelle incantevoli gale? In generale tuttavia, le gonne rimangono larghe, e si dà il benvenuto a questa ampiezza che cade morbidamente e che è meno ingombrante dei cerchi e certamente meno fastidiosa dei tubi stretti in cui lottavamo quando questa moda era all'apice»²⁸.

Anche il modello di riferimento si era spostato e questa volta s'iniziò a parlare d'influenze Direttorio e Medioevo, anche se la foggia ricordava più da vicino la camicia o piuttosto, come presero a suggerire le riviste, il "camiciotto dell'infermiera". Le collezioni di primavera del 1917 confermarono la novità con una modifica, già proposta senza successo da Callot in autunno: la linea a barile delle gonne, più ampie all'altezza dei fianchi che all'orlo, destinata però a svanire l'anno successivo a favore di una più semplice silhouette diritta. La nuova foggia si prestava in modo particolare ad essere realizzata in materiali morbidi, come il jersey o addirittura come la maglia fatta ai ferri, che venne utilizzata nel 1918 come ultima risorsa per risparmiare tessuto.

Le divise e gli abiti da lavoro Ma le fughe in avanti erano ormai all'ordine del giorno e il modo di vestire delle donne sembrava assoggettarsi più alle loro necessità che ai dettami della moda, che s'ingegnava ad inseguirle adottando le loro novità. Il 1 marzo 1917 "Vogue" annunciava: «l'ultima aggiunta al guardaroba è il grembiule, a lungo limitato all'ala dei domestici. Audace e grazioso, questo grembiule é sfacciatamente salito per le scale di servizio ed è entrato nel salotto. È di seta, con lacci impertinenti che si annodano in modo civettuolo, con accattivanti tasche inutili, e molti altri piccoli incanti»²⁹. Prima ancora che indumento di lavoro per la servitù, però, il grembiule senza maniche, da infilare sopra l'abito, era l'uniforme quotidiana delle bambine ed in particolare di quelle che frequentavano le scuole femminili inglesi, quindi un indumento familiare anche alle donne di ceto medio alto e che richiamava più un'idea di uguaglianza e praticità che di subalternità.

Ed il grembiule, la vera divisa da lavoro delle donne, contadine, operaie, impiegate, cantiniere o infermiere che fossero,

The Smartest Aprons for Nurses

An Apron is an essential part of a Nurse's Uniform. As such, it needs to be made with the same exactitude of style and finish as is required in other recognized Uniforms. It is fitting, therefore, at this time that Nurses should be offered an Apron—the "FRAZERTON"—which is "correct" in every detail.

"FRAZERTON" Aprons set a new and higher standard in Apron values. They are out of the ordinary. They are smarter in style and the fit is better. They are correctly shaped to hips and waist. The hems are substantial, the pockets capacious and within easy reach. So that you can be sure of getting them exactly to your liking in every particular, "FRAZERTON" Aprons are cut in several qualities, lengths, and widths. All are made of special material and have the delightful old-fashioned Irish Boatie Finish.

Nurses recommend them freely, and there is probably not a Hospital or Nursing Home in the Kingdom where they are unknown. Every genuine "FRAZERTON" Apron bears a trade-mark Tab on the waistband and is guaranteed to give complete satisfaction, or purchase - money and cost of postage will be immediately refunded.

FRAZERTON IRISH APRONS

The only Trade-marked and Guaranteed Aprons for Nurses

From 1/11 upwards at Drapers and Stores or, if not obtainable, sent direct on receipt of price and name and address of Draper

FRAZER & HAUGHTON, Ltd., Cullybackey, Co. Antrim, IRELAND

Write for Free Illustrated Booklet

Illustrations of nurses in aprons: SISTER ELEAN, SISTER ROSE, SISTER ALICE, SISTER DOROTHY, SISTER MARY, SISTER MADEIRA, SISTER NORAH, SISTER BERTHA.

Publicità di Frazer Irish Aprons
"Vogue", 15 ottobre 1916, p. 105

divenne il segno distintivo della moda di guerra. Prima in forma di tunica, con o senza maniche, da portare sopra al vestito e poi parte integrante dell'abito, probabilmente quando la necessità di risparmiare tessuto costrinse a pensare ad un capo fatto con più materiali per suggerire la presenza di due indumenti sovrapposti.

D'altra parte la sua foggia diritta si adattava perfettamente sia al jersey, difficile da utilizzare per modelli complicati dal punto di vista sartoriale, sia al velluto, accoppiato con tessuti di seta più leggeri, come il taffetas o il raso.

La novità era tanto evidente che "Vogue" scrisse: «forse per la prima volta nella storia dell'abbigliamento i designer più ingegnosi si sono impegnati a creare abiti per donne che lavorano. Prima d'ora la donna che aveva a che fare con qualche occupazione si vestiva imitando le sue meno industrie sorelle in ozio, e i suoi indumenti erano raramente

Grembiule per signore

«Grembiule per signore in due lunghezze; da infilare dalla testa; tasche in due stili. Il modello è tagliato in 3 taglie, small, medium e large. La costruzione di questo grembiule è veramente inusuale per le tasche in due stili. È facile da mettere e da togliere. Prezzo, 20 cent».

"Catalogo Russell's Standard Fashions", aprile 1918

Abito di Chéruit

"Vogue", 15 marzo 1918, p. 45

«Qualcosa di vecchio e qualcosa di nuovo può fare la massima eleganza di una toilette e niente è più di moda che una combinazione di materiali».

"Vogue", 1 gennaio 1918, p. 57



progettati proprio per la sua occupazione. Ora tutte le donne lavorano. Questo significa che molte donne che erano abitate a vestire la parte che recitavano con estrema attenzione alla proprietà, al fascino e allo chic, ora si sforzano di vestire la parte di donne che lavorano. Alcuni indumenti di grande successo sono stati progettati per le donne che servono la loro patria in ruoli che non richiedono l'uniforme. C'è, per esempio, una grande quantità di abiti assolutamente diritti che possono essere indossati sotto un grembiule da cantiniera e che hanno un autentico fascino nella linea e nei dettagli. Ci sono anche parecchi vestiti attraenti derivati dai grembiuli della Croce Rossa, molti dei quali sono apparsi nelle anticipazioni di "Vogue". Essi consistono in una tunica di raso nero modellata nelle linee del grembiule e indossata sopra una stretta sottoveste di velour. Il designer di questi modelli li ha completate con giacche di velour che coprono completamente il grembiule di raso e rendono chi le porta

elegantemente vestita per un the o un incontro di tardo pomeriggio. C'è un altro abito da lavoro da donna che consiste in una semplice sottana, di sergia o tricotine, infilata sopra una blusa e un paio di knickerbocker di satin nero³⁰.

Quando il lavoro diventa veramente pesante, come impacchettare scatoloni, la sottana può essere sfilata, in modo di dare alla donna quella libertà che trovava un tempo solo con i suoi indumenti da cavallo.

C'è una ventina di nuovi abiti tanto semplici da permettere alla donna di lavorare con il massimo comfort, e contemporaneamente così chic che esse non devono abbassare il loro standard di eleganza»³¹.

C'erano però donne che prestavano il loro servizio «per la patria» in uniforme, sia perché questa era la regola, sia affinché gli indumenti «non si aggiungessero agli altri problemi». Come sostiene "Vogue", «forse una *chauffeuse* di guerra in sete e



Cappa di gabardine blu di Lanvin
 "Vogue", 15 aprile 1918, p. 41

Completo sportivo di Wanamaker
«Quando una donna sostituisce un uomo al fronte prendendo il suo posto sui campi da golf, ha il privilegio di adottare alcune prerogative del completo di lui nel suo tailleur di tweed scozzese».
 "Vogue", 1 gennaio 1918, p. 28

Tailleur "Smoking" di Jenny
«Un completo chiamato "Smoking" di sergia blu e piquet bianco è probabilmente destinato, dalle madrine francesi, per ricordare al loro soldato come sia difficile per lui procurarsi sigarette senza la loro assistenza. [...] La gonna stretta ha una banda trasversale di tessuto che tiene ferme le pieghe».
 "Vogue", 15 aprile 1918, p. 35

chiffons potrebbe essere una gioia per gli occhi dei veterani logorati dalla guerra; ma in poche ore di servizio la si potrebbe vedere ridotta ad un fagotto di stracci sudici, inadatto ad ulteriori compiti, e cosa potrebbe farne il veterano, poverina?»³². Le divise dei soldati furono il modello per *tailleur* di taglio decisamente maschile, per impermeabili e cappotti, camicie e perfino per pantaloni che costituirono le divise della Croce Rossa e di numerosi corpi ausiliari di diversa nazionalità, ma che presto vennero adottati anche da tutte le altre.

Le sartorie inglesi si adoperarono a creare modelli «eleganti ed ingegnosi» che combinavano «utilità e attrattiva», ma soprattutto che adattavano al corpo femminile l'antica tradizione della sartoria maschile. Anche le maison francesi si cimentarono con il nuovo compito, alcune per richieste isolate, come dev'essere stata quella per la divisa da ausiliaria realizzata nel 1918 da Worth per Margaret Merle-Smith e conservata al Museum of

the City of New York³³, altre, come Chanel, per tradurre nella moda "civile" i principi funzionali di questo modo di vestire. Certamente un tale tipo d'indumenti esplicitava un processo di mascolinizzazione che poteva risultare preoccupante (o addirittura grottesco) per chi ancora pensava al ruolo femminile in termini tradizionali, sintomo di un innaturale capovolgimento del mondo o, addirittura, di deviazione morale, ma l'improvvisa e duratura assunzione di compiti e responsabilità maschili cui erano state chiamate le donne non poteva che produrre un parallelo adeguamento dei modelli di comportamento, e quindi anche di abbigliamento. Ma se era del tutto ovvio che ausiliarie ed infermiere adottassero una "divisa" poco femminile, era una novità che lo facessero anche le altre.

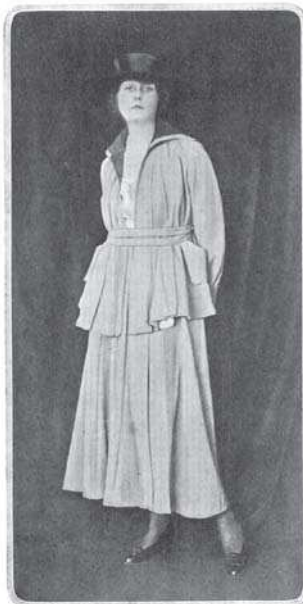
Il modo di vestire degli uomini, però, si era affinato nel tempo per adattarsi al lavoro o all'attività di ciascuno di loro.

UNDER THE AUSPICES OF MADAME ROSS SEVERAL SPRING SUITS, IN ANTICIPATION OF THE WARMER WEATHER, DEMONSTRATE THE MOST SUITABLE WEAR FOR FUTURE DAYS



Anxious to put in an harmonious appearance with the first real spring day of the season, this suit decided that it was certainly not in it that it turned out longer and lighter than any of its daintier predecessors. So they obligingly made it of softest grey gabardine, irreproachable of quality and serene of shade, added a soft turned-down collar which was lined with grey ribbed silk, and a belt that handsomely restrained the fullness of the coat. Then a bright-minded person took some heavy silver-coloured silk and did wonderful deeds in the way of cable-stitching down the front of both coat and skirt.

The memory of the clever person who first invented the tailored suit will surely pass down in posterity because he found the genuine key to every true woman's heart. The suit shown below has evolved from hitherto-coloured tricot, extraneously contrasted from a multitude of very small bow-ties, which play themselves at the back and front of the coat and on the skirt. Rows of stitching are worked in at short intervals and make a specialty of crossing themselves over the expansive coat pockets. The designer who added the two small belts across the front of the coat and fastened them each with a button, thought at first that he would repeat the happy experiment at the back, but changed his mind and finished it with one. But he struck his highest note when he added a blue collar over the hitherto one, made it of corded silk, and sent it to meet its fate with a long and narrow lace.



"This is a far, far better suit than I wear than I have ever worn," she murmured, complacently, as she surveyed her new spring suit, and her friends all agreed with her. It was made of the finest navy blue serge, and down the front of the coat and around the sleeves many bone buttons found a home and settled down for life. The back of the coat was arranged with one big box-pleat that suited out awfully. But a great deal of her satisfaction was due to the miles of chain-stitching that were to be found at varying angles. Her hat was made of black satin, and its trim tilted on either side towards the sky.

Modelli di tailleur primavera
"Vogue", 1 febbraio 1917, p. 37

Dalla marsina decorata dell'aristocratico alla sobria giacca del borghese, dalle brache cenciose e "casalinghe" dei contadini alle dignitose divise da lavoro degli operai era intercorso più di un secolo di lavoro sartoriale. Persino le divise militari avevano seguito lo stesso processo di razionalizzazione.

L'abbigliamento femminile, al contrario, si era trasformato seguendo logiche decorative che non avevano per nulla perseguito la funzionalità. D'altra parte il suo compito era quello di mostrare lo status della persona e non assecondarne un inesistente lavoro fuori dalle mura domestiche. Quando Chanel si prefisse l'obiettivo di proporre un modo di vestire adatto ad una donna attiva e moderna, non poté fare altro che ispirarsi agli indumenti maschili, sportivi o formali che fossero.

Anche il tailleur, seppur esplicitamente derivato dal completo maschile, era sempre stato femminilizzato, adattato alle linee di un busto steccato, variamente rielaborato con fronzoli e decorazioni. Solo ora ritrovava la propria identità nella divisa e già nel giugno 1915 "Vogue" osservava: «Sebbene ci sia stato, prima delle collezioni di Parigi, un gran parlare delle influenze militari su cappelli ed abiti, esse sono state accettate, specialmente nei completi, solo in maniera cauta. Oggi il tailleur più elegante è molto più semplice di quanto non sia stato in molte stagioni passate, poiché ha preso a prestito dagli indumenti militari la linea invece che le decorazioni. Le tasche e la cintura sono state adottate, certamente, ma nella loro forma più semplice»³⁴.

In fondo, anche le variazioni di questo modello fatte con tessuti più morbidi (e non soggetti alle limitazioni di guerra), tagliate con gonne ampie (che davano la stessa mobilità dei pantaloni) e con giacche diritte, lunghe e munite di tasche capienti, che si vedono sulle riviste di moda e nelle fotografie, appartengono alla stessa logica vestimentaria. Monotoni come uniformi, ma altrettanto dignitosi e funzionali.

Come i falsi *tailleur* che fingevano la presenza di una giacca, forse queste variazioni erano dovute anche al fatto che i sarti da uomo, gli unici veramente capaci di tagliare un capospalla in modo impeccabile, erano in guerra o impegnati nella produzione delle uniformi militari. Le donne del fronte interno dovettero accontentarsi da un lato delle sarte, decisamente più impacciate davanti al modello originale, e dall'altro di un'offerta tessile molto limitata dalla guerra, in particolare per quanto concerneva i tessuti di lana maschili. Tutto questo, comunque, non fu un ostacolo.

Nel numero di maggio 1918, "Margherita" commentava così le novità primaverili: «le manifestazioni della moda avranno anche in questo mese un carattere più serio, più pratico, adatto alle mutate circostanze sociali e all'esperienza di questi anni che ci hanno insegnato come la semplicità sia condizione essenziale per sentirsi graziose e disinvolte. Intanto, volere o no, le dure leggi di guerra ci costringono alla massima sobrietà; ma quanta armonia presentano i nuovi costumi di seta e di lana!

Nessun particolare attira l'attenzione a scapito dell'insieme, che appare distinto ed essenzialmente comodo; giacca lunga o giacca corta, l'impressione d'*aisance*, di massima libertà non manca mai; la gonna quando si permette di fasciare un poco le caviglie, ha delle invisibili aperture ai lati; le cinture non si ricordano del loro barbaro ufficio d'altri tempi e accarezzano morbidamente la vita; i colli si scomporgono in docili sciarpe e le maniche non esercitano alle spalle e al gomito la più leggera pressione. Così abbigliate camminiamo svelte e leggere lungo i marciapiedi cittadini o all'ombra dei viali, senza rimpiangere la complicata ricercatezza degli anni felici.

I tessuti flosci e cascanti hanno tutte le nostre simpatie: gabardine, jersey, shantung, cachemire di seta si contendono i lavori delle principali sartorie e sono confezionati a belle linee slanciate, senza interruzioni inutili»³⁵.

più elevate, e in quanto tale trovava ampio spazio nella moda e nelle riviste femminili, che normalmente dedicavano il numero di maggio all'argomento.

I matrimoni di guerra documentati nelle cronache mondane, ovviamente, appartenevano a questa categoria e le spose in bianco o avorio, coperte di antichi merletti di famiglia, sono fotografate mentre escono di chiesa al braccio di giovani sposi in divisa, magari festeggiate da scorte militari che fanno arco con le spade al passaggio della coppia.

Nella maggior parte dei casi, invece, i matrimoni dovettero essere decisi e celebrati in modo affrettato, senza il tempo di predisporre non solo l'abito, ma anche il corredo, che era in fondo il vero simbolo del passaggio dalla vita da nubile a quella di donna sposata. Preparato con cura in lunghi anni di lavoro a ricamo, il corredo era la predisposizione e l'educazione delle fanciulle al rito di passaggio. Lenzuola, tovaglie, asciugamani, strofinacci costituivano una sorta di progettazione tessile della propria casa futura, fatta di regole affinate nel tempo e sempre uguali, così come la biancheria personale, in grandi quantità, prefigurava l'intimità con uno sconosciuto principe azzurro, su cui la fantasia ricamava esattamente con lo stesso ritmo dell'ago sulla tela bianca. E poi c'erano gli abiti nuovi e tutti quegli accessori che dovevano sostituire il guardaroba di una ragazza con quello di una donna sposata.

Ma il tempo fu una delle cose che mancarono alle spose di guerra. «Davanti a un cielo chiaro, fuori da un campo d'addestramento, il suo fidanzato appare improvvisamente e osserva casualmente che ha poche ore da far passare prima di partire per una piccola scampagnata in Francia e che sarebbe così felice di sposarla, molto informalmente, questo pomeriggio alle cinque»³⁶.

Così l'abito spesso non era altro che il tailleur cachi o il capo più elegante già presente nel guardaroba e il corredo era quanto, eventualmente, era stato già predisposto. E la novella sposa affrontava con un armamentario simbolico ridotto

un rito di passaggio in tono minore che preludeva non tanto alla vita immaginata, ma piuttosto all'ingresso nella legione delle spose di guerra in attesa del ritorno (che in molti casi non sarebbe avvenuto) del marito dal fronte³⁷. O magari a tutti gli impegni e i ruoli imprevisi indotti dalla guerra oppure addirittura ad un secondo matrimonio³⁸.

Come accadde con molte altre cose, la nuova situazione creata dalla guerra modificò anche il destino degli oggetti che facevano parte del corredo: se, infatti, la biancheria per la casa continuò ad essere attuale, quella personale ebbe una sorte imprevista. Il cambiamento del modo di vestire investì in maniera diretta gli indumenti intimi: alcuni, come il copribusto e le molte sottane, scomparvero, mentre altri furono radicalmente cambiati. Innanzitutto divennero più corti e più aderenti, persero le più pesanti applicazioni di pizzi e ricami e cominciarono ad essere confezionati con tessuti più leggeri, anche di seta naturale o artificiale. Il busto stesso si ridusse drasticamente fino a diventare una sorta di guaina reggicalze, per poi sparire del tutto.

Le dozzine di *parures* di lino ricamato, ornate di merletti e nastri e pazientemente cifrate, rimasero intonse negli armadi, ormai inservibili, ma simbolicamente troppo preziose per essere riutilizzate o buttate.

Più complesso fu il problema sociale del lutto che, al contrario, aveva tradizioni antiche e un'etichetta estremamente precisa, fatta di tempi (di lunghezza diversa a seconda del legame parentale con il defunto e scanditi in lutto stretto, mezzo lutto e lutto ordinario), colori (nero, bianco e poi grigio e viola), materiali (lane, crespò, sete), comportamenti (dalla reclusione iniziale al lento ritorno alla vita). Aveva anche un significato culturale e sociale estremamente forte e condiviso che riguardava l'immagine della famiglia e la supremazia maschile. In particolare, donne e servi in lutto comunicava-



Rabajoi, *La Veuve Militaire*
 "Vogue", 15 giugno 1916, p. 77

no al mondo la morte del capo della casa e rappresentavano l'ultimo omaggio alla sua autorità.

I testimoni scrissero che, già dal 1914, le strade di Parigi erano piene di donne vestite di nero e che i funerali e le cerimonie religiose avevano sostituito la vita sociale della capitale³⁹, ma anche in Inghilterra le vedove in lutto erano diventate uno spettacolo usuale.

Come sostiene Lou Taylor fu però in questo periodo, e proprio a causa della «terribile carneficina» della Prima guerra mondiale, che l'etichetta del lutto subì una vera rottura⁴⁰. Ancora nel 1916 "Vogue" poteva sostenere con leggerezza «*correct mourning is a science; becoming mourning is a fine art*»⁴¹ e porsi l'obiettivo di spiegare a chi metteva il lutto per la prima volta quali erano le regole da seguire, i materiali e i tessuti più adatti, i gioielli che si potevano indossare⁴². L'anno successivo, un giornale italiano di costume, "Il Mon-

do", aggiungeva a queste informazioni di base alcune raccomandazioni alla «massima serietà» e alla semplicità, «ora che tanti muoiono per una causa santa»⁴³, ma il "Corriere delle signore" annotava che «gli innumerevoli lutti portati con tanta forza d'animo dalle donne di ogni classe sociale, hanno ancor più accentuato la necessità di sottrarsi alla schiavitù di certi pregiudizi. Purché non scivoli nell'eccentricità e nella civetteria, una signora in stretto lutto ha il diritto di vestire come le piace, come meglio si conviene alle sue abitudini»⁴⁴.

Evidentemente qualcosa era accaduto in questa pratica, se Proust ricordava, con evidente disprezzo, che le nuove signore di Parigi pensavano tanto incessantemente ai «nostri cari combattenti» che «quando uno di loro cadeva ne portavano a stento il lutto col pretesto ch'esso era 'intriso di fierezza', il che consentiva un berretto di crêpe inglese bianco (del più grazioso effetto, e tale da 'autorizzare ogni speranza', nell'invincibile certezza del trionfo definitivo), di sostituire il cachemire d'una volta con il raso e la musola di seta e persino di non abbandonare le perle 'nella piena osservanza del tatto e della correttezza che è inutile ricordare alle francesi'». ⁴⁵ Persino una rivista di tradizione femminista e seriamente impegnata a sostenere il coinvolgimento delle donne nella guerra come "Margherita" si permetteva di scherzare su un modello nero e viola pubblicato in copertina «È in mezzo lutto o si è scelto quell'abbigliamento 'in minore' per raffinata civetteria la giovane signora della nostra prima pagina? Nessuno saprebbe dirlo con precisione, ma tutti sono pronti ad ammirarla e ad invocare uno sguardo benigno da quegli occhi languidi, segnati non si comprende se da troppo piangere o da un perfido tocco di bistro»⁴⁶.

È effettivamente singolare che le riviste di moda del periodo diano così poco spazio ad un tipo di abbigliamento che avreb-

IF THESE BE THE ENDS, THEY

JUSTIFY THE MEANS OF THOSE DE-

SIGNERS WHO ABIDE BY THE SLIM

SILHOUETTE, COME WHAT MODE MAY



There is a sense of rest in the gown at the left, for no part of it is pulled or puffed out of its natural bent. The black satin skirt is full for ease but not for exaggeration, and the white lace bodice is just enough and not too much of a bodice to top the skirt. The strands are jet, the train follows like an afterthought, and the sleeves, like the others on this page, take note of the natural arm.

Gravity is the determining principle in the frock at the right: it keeps electric blue chiffon to its place over black satin. Certain other restrictions, too, are imposed on the chiffon, the weight of jet strands at the waist-line, the height of the neck, the length of the arm, and the outline of the neck to be defined from shoulder to shoulder. At the bottom of the chiffon is black lace appliqué.



The suit at the right is one to strike all conservative hearts with pleasure, for it neither offends the mode by indifference nor follows it subversively. The design incorporates the essentials of passing fashions, but by restraint it places itself beyond fashion. The material is cream colored flannel, the many buttons, useless and smart, are of white pearl.



Reason enough itself for adhering to the slim silhouette is the frock at the left. The lengths of blue serge fall straight from the shoulder, and their purpose to follow the figure, not lose it, is fulfilled. The belt, gray suede like the tiny buttons, barely takes the folds in; the collar and vest and the distinctive cuffs are white hat-tite. Costumes by McNally.

Correct Modes in Mourning

Notice: Printed illustrations appear on the third floor is supplied for the convenience of those who wish to compare them with the original styles in the window displays. The illustrations of these styles are in the window displays of the first floor. Printed patterns will be given to customers with the purchase of dresses from the first floor.

A—Columbian suit. Full skirt with draped sides. Full bodice. Double breasted jacket with full collar. Notched collar. \$24.74

B—Large suit. Full skirt with side. Double breasted jacket with full collar. Notched collar. \$27.75

C—Large suit. Full skirt with side. Double breasted jacket with full collar. Notched collar. \$27.75

D—Large suit. Full skirt with side. Double breasted jacket with full collar. Notched collar. \$27.75

E—Large suit. Full skirt with side. Double breasted jacket with full collar. Notched collar. \$27.75

F—Large suit. Full skirt with side. Double breasted jacket with full collar. Notched collar. \$27.75

G—Large suit. Full skirt with side. Double breasted jacket with full collar. Notched collar. \$27.75

Herald Square **R. H. Macy & Co.** New York

Correct Modes in Mourning, pubblicità di R. H. Macy & Co.
 "Vogue", 15 febbraio 1916, p. 13

be dovuto essere il più diffuso, ma d'altra parte persino da Courtaulds & Co. a Londra le vendite di crespò di seta, il più classico velo da lutto, ebbero un leggero incremento solo nel 1919. Per poi crollare definitivamente nel 1920⁴⁷.

Certamente l'analisi più efficace del fenomeno di costume fu pubblicata da "Vogue" il 1 luglio 1918, in un articolo non firmato dal titolo *War Mourning in Europe and America*, in cui si osservava che in Gran Bretagna, dove in epoca vittoriana era stato codificato il lutto borghese e dove pure così tante famiglie avevano perso congiunti in guerra, il lutto aveva assunto forme di minore ostentazione. «La prima impressione di un visitatore in Inghilterra, a parte la prevalenza di cachi, di blu navy e ospedaliero potrebbe quasi certamente essere che non esista stato di guerra o che la guerra sia appena cominciata. Il pensiero della guerra è e deve essere associato

alle perdite e le perdite per la maggior parte delle persone significano vestire il lutto; ora, a dispetto della lunghissima e pesantissima lista dei caduti che ogni guerra ha sempre visto, il lutto è vistoso per la sua assenza. Quelle poche giovani donne che per motivi di vanità scelgono di pubblicizzare se stesse con uno stile di lutto impressionante e particolarmente vistoso, semplicemente non contano. La vera dignità del lutto è un'altra cosa. Invece di pesanti veli di crespò e di tutti gli altri lugubri equipaggiamenti del lutto convenzionale, si vedono donne quietamente vestite di nero o nei loro vestiti normali, che si occupano coraggiosamente dei propri doveri



Velo di crespò di B. Altman and Company
 "Vogue", 1 aprile 1916, p. 111



«Le madri americane non piangono, se i loro figli partono per la guerra d'Europa»

"Il Mondo", 21 ottobre 1917, p. 7

quotidiani come se l'ombra della perdita non fosse scesa sulle loro vite. Questo non significa che sono senza cuore o incuranti dell'opinione degli altri, significa proprio il contrario. La spiegazione sta nel fatto che l'intera sensibilità che riguarda il vestire a lutto è sottoposta a cambiamento. Nel passato il costume del lutto aveva un doppio significato; era considerato un segno di rispetto per il morto e, allo stesso tempo, annunciava la reclusione della pefica (donna in lutto)⁴⁸. Se questa era la stupefacente realtà di un paese che aveva sempre tenuto sia alle tradizioni che all'etichetta, ci doveva essere una spiegazione legata alla situazione sociale del momento: «La presente assenza del lutto non significa solo la decadenza di un antico costume; significa molto di più. All'inizio della guerra, le donne sono venute avanti e hanno reclamato la propria quota di responsabilità e la loro parte nella battaglia per la libertà e la difesa nazionale. E la parte delle donne nella guerra non significa solo mettere a disposizione se stesse e il proprio tempo e il proprio lavoro, ma anche i propri cari. Le donne hanno sentito, e giustamente, che l'indulgenza verso i dolori privati, fino al punto di indossare il lutto, era incompatibile con il loro dovere verso se

stesse, la loro patria e gli uomini che gioiosamente avevano sacrificato le loro vite»⁴⁹ e che erano degni di «un tributo più alto dell'indossare veli di crespo»⁵⁰.

D'altra parte la scelta di assumere una parte attiva era in contraddizione con uno dei simboli fondamentali del lutto. Il lungo velo di crespo nero, che un tempo copriva interamente la figura, comunicava al mondo la temporanea esclusione della donna dalla vita sociale, e in questa guerra non c'era tempo per autoreclusioni da parte di nessuno. Comunicava però anche la totale dipendenza della donna dal defunto (non è un caso che i tempi del lutto fossero totalmente diversi per il marito, il padre, i figli), anche questo un retaggio culturale che la guerra stava minando.

C'era poi un altro problema, forse ancora più patriottico e certamente sempre più sentito man mano che la guerra proseguiva senza offrire vere speranze di una prossima vittoria. Se tutte le donne che avevano subito la perdita di un familiare si fossero messe in lutto, «ogni città, ogni villaggio del paese sarebbe parso una parte di un enorme funerale, l'intera atmosfera sarebbe stata di tristezza e dolore, rassegnato, forse, ma infinitamente deprimente»⁵¹. Un'immagine certamente rispondente alla situazione reale, che però avrebbe agito negativamente sullo spirito e il morale delle nazioni, minando la speranza nella vittoria finale e il necessario coraggio per continuare a combattere.

Tutto questo giustificava la messa in crisi di un'etichetta secolare in favore di un comportamento cui "Vogue" attribuisce «un sottile ed incoraggiante simbolismo: in ogni cuore patriottico c'è il desiderio vitale di essere superiore alla distruzione morale e materiale della nazione. Dopo tutto, vestirsi a lutto è una cosa individuale, una gratificazione al proprio personale dolore. Il vero lutto è del cuore non dei vestiti»⁵².

Ma questo rappresentava un'altra rivoluzione dei costumi.

¹ Cfr. George L. Mosse, *Le guerre mondiali dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari 1990.

² Cfr. Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 1984; Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 1985.

³ «La donna che esercita una professione, che copre un impiego, quella che lavora nei laboratori o nelle officine, è soggetta già ad una disciplina e raddoppiando la sua operosità e la sua energia potrà nei momenti difficili essere utile alla società senza bisogno d'istruzione o d'allenamento. Le signore invece che passano la vita fra gli agi e le distrazioni mondane, si trovano accasciate e avvilitte, quando una sciagura finanziaria colpisce la loro famiglia o una calamità come la guerra [...] colpisce il paese e soffrono doppiamente di non poter recare alcun aiuto efficace». Cordelia, *La donna nelle opere sociali* in "Margherita", 1 marzo 1915.

⁴ Cfr. Françoise Thébaud, *La femme au temps de la guerre de 14*, Stock, Paris 1986; *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven and London 1987.

⁵ *The Woman's Share of War* in "Vogue", 15 luglio 1917, p. 23.

⁶ Cfr. Françoise Thébaud, *La Grande Guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?* in Françoise Thébaud (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Laterza, Bari 1992, pp. 25-90. Un esempio italiano di questo mutato atteggiamento è riscontrabile nelle pagine della rivista "Margherita", diretta da Virginia Treves Tedeschi (Cordelia).

Interessante l'articolo G.T., *Un nuovo libro di Cordelia* in "Margherita", 1 maggio 1916, p. 134, relativo all'ultimo libro scritto dalla direttrice: Cordelia, *Le donne che lavorano*, Milano 1916.

⁷ «Per tanti anni, grazie a leggende stupide, s'è parlato a sazietà della pretesa leggerezza delle donne. Questa guerra è stata la definitiva rivendicazione della donna! Delle donne di tutti i ceti, anzi, che hanno compreso quale parte conveniva che rappresentassero nella grande crisi prodotta dalla guerra». *Buon genio, Voci di pace* in "Margherita", 15 marzo 1916, p. 94.

⁸ Il fenomeno è evidente anche in Italia e non riguarda solo le pubblicazioni di più spiccato carattere politico. Riviste come "Margherita", diretta da Virginia Treves Tedeschi, e "La Nostra Rivista", diretta da Sofia Bisi Albini, destinate ad un pubblico di signore borghesi, affrontarono con grande lucidità e per l'intero periodo di guerra tutti i temi culturali e politici che potevano contribuire alla creazione di una nuova coscienza femminile e aiutare le donne nel processo di emancipazione. Cfr. Alessandra Lorusso, *"La Nostra Rivista" (1914-1919). Sei anni di moda ed emancipazione femminile italiana*, tesi di laurea A.A. 2001-2002, Università IULM, Milano e Maria Cristina Molina, *Margherita: una rivista femminile italiana*, tesi di laurea A.A. 2002-2003, Università IULM, Milano.

⁹ «L'impiego dei colori mimetici militari della prima guerra mondiale ha una derivazione coloniale, così infatti erano vestite le prime truppe di colore del tardo Ottocento, dal verdone ai caki, in quanto colori di bassa milizia, e questo finisce per non essere una

manca di colore, ma il tipico colore dei panni di guerra, della 'carne da cannone', in pezzature diverse tra il verde, il marrone e il grigio della terra dove strisciare e confondersi». Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 1999, p. 99.

¹⁰ Cfr. *Behind the Lines*, cit.; Françoise Thébaud, *La Grande Guerra*, cit.

¹¹ Redazionale *A nos Abonnés, A nos Lecteur* in "La vie parisienne", 8 agosto 1914.

¹² «La maggior parte dei negozi in cui le tende sono state tirate e le saracinesche sbarrate in agosto, settembre e ottobre si sono accontentati di una scritta che diceva che la maison era 'chiusa a causa della mobilitazione', e che il proprietario era un 'Francese che fa il proprio dovere sotto la bandiera'». G.H., *The revivification of Paris shops* in "Vogue", 1 marzo 1915, p. 51.

¹³ Rosa, *Parigi senza mode* in "Margherita", 1 gennaio 1915, p. 3.

¹⁴ G.H., *The revivification of Paris shops* in "Vogue", 1 marzo 1915, p. 51.

¹⁵ «Le grandi maison di Parigi stanno preparando i modelli per l'esposizione a Madrid che, prevista per il 15 aprile, è stata posticipata diverse volte per varie ragioni» in "Vogue", 1 luglio 1917.

¹⁶ Il primo numero di "Les Elegances parisiennes" fu pubblicato il 1 aprile 1916.

¹⁷ Un annuncio, pubblicato sul numero del 1 settembre 1915, comunicava che «Il prossimo numero di Margherita che uscirà il 15 settembre sarà tutto dedicato alle MODE AUTUNNALI e conterrà un gran numero di figurini d'ultima novità, molte fotografie di modelli parigini e tavole a colori» in "Margherita", 1 settembre 1915, p. 275.

¹⁸ R., *La moda in tempo di guerra* in "Margherita", 1 marzo 1916, pp. 74-5.

¹⁹ Donna Vanna, *Corriere della moda* in "Margherita", 15 gennaio 1915, p. 26.

²⁰ Donna Vanna, *Corriere della moda* in "Margherita", 15 aprile 1915, p. 118.

²¹ E.G., *The opening begin to open* in "Vogue", 1 marzo 1915, p. 26.

²² *Paris Casts the Wide Bright Shadow of the Mode* in "Vogue", 1 febbraio 1916, p. 25.

²³ "Vogue", 1 aprile 1916, p. 79.

²⁴ *Note d'eleganza* in "Margherita", 1 luglio 1916, p. 210.

²⁵ *Rivista di eleganza* in "Il Mondo", 17 giugno 1916, p. 22.

²⁶ Ibidem.

²⁷ "Vogue", 15 luglio 1916.

²⁸ "Vogue", 15 settembre 1916, p. 25.

²⁹ "Vogue", 1 marzo 1917, p. 14.

³⁰ Il completo composto da blusa, knickerbocker e gonna diritta semplicemente infilata era caratteristico delle uniformi femminili da ginnastica. In modo analogo erano concepiti i primi costumi da bagno per le donne. Si trattava quindi di un modello culturalmente associato all'idea di movimento e di comodità.

³¹ *What War has done to Clothes* in "Vogue", 1 novembre 1918.

³² *A Wardrobe for the Woman War Worker* in "Vogue", 1 febbraio 1918, p. 49.

³³ Cfr. www.mcny.org, sito web ufficiale del Museum of the City of New York.

³⁴ *Vogue Points* in "Vogue", 15 giugno 1915, p. 28.

³⁵ Giuliana, *Corriere della moda* in "Margherita", maggio 1918, p. 3.

³⁶ *The Bride he left behind him* in "Vogue", 15 maggio 1918.

³⁷ Anche Remarque, in un breve racconto ambientato in Germania, narrò questo tipo di esperienza: «Qualche tempo dopo tornò a casa in licenza: muscoloso, magro e abbronzato, molto diverso da come Annette se l'era immaginato dalle lettere. In contrasto con l'orgoglio loquace del padre, appariva doppiamente solenne, talvolta addirittura assente e singolarmente distratto. La prima volta che si trovò solo con Annette, dopo una strana ora passata praticamente in silenzio, con sguardi impacciati e occhiate improvvise, d'un tratto le prese la mano e le chiese se non potevano sposarsi. E insistette nel modo più tenace e silenzioso anche quando gli venne obiettato che erano troppo giovani. Lui aveva diciannove anni e lei non ancora diciassette.

Allora matrimoni affrettati e fidanzamenti di guerra erano tutt'altro che insoliti; anzi facevano parte dell'entusiasmo generale. Dopo il primo momento di sorpresa, Annette si abituò presto all'idea: decise che sarebbe stato affascinante essere la prima della sua classe a sposarsi e il giovane ufficiale virile in cui il sognante Gerhard della sua fanciullezza si era trasformato non le dispiaceva, e questo era più che sufficiente. I suoi genitori, benestanti e di buon cuore e per di più anche patrioti, diedero il loro consenso, anzi furono contenti: il matrimonio avrebbe costituito il pretesto per una grande festa.

La cerimonia venne celebrata a mezzogiorno. [...] La sera seguente doveva far ritorno al fronte. [...] Quattro settimane dopo fu ucciso, e Annette diventò vedova a diciassette anni». Eric

Maria Remarque, *La storia d'amore di Annette* in id., *Il nemico*, Mondadori, Milano 1994, pp. 72-75.

³⁸ Nel 1920 "Vogue" prendeva atto di un fenomeno sociale che stava provocando una nuova moda: «In Francia e altrove, la guerra ha causato una condizione sociale finora sconosciuta: molte giovani donne sono diventate spose di soldati solo per essere lasciate vedove di soldati. Inevitabilmente il risultato è stato un numero di seconde nozze che la società non aveva mai visto. Risposarsi all'età di ventidue o ventitré anni è oggi abbastanza usuale. Per questo motivo l'abito per la cerimonia delle seconde nozze in chiesa ha cominciato ad avere un nuovo charme». *Paris inspirations for a second wedding* in "Vogue", 1 aprile 1920, p. 70 e p. 100.

³⁹ «È una processione infinitamente commovente. Donne vecchie in nero ben aggiustato, giovani vedove in lutto fresco con i segni delle lacrime sul viso sotto i lunghi veli nuovi di crespò nero, donne en cheveux con la faccia arrossata e gli occhi preoccupati, e bambini con visi solenni e occhi stupiti rappresentano la maggior parte della folla reverente che passa attraverso i bassi portali e nell'interno scarsamente illuminato dell'antico santuario» di S.te Geneviève a Parigi. E.G., *New Silhouettes against a Background of War* in "Vogue", 1 marzo 1915, p. 23.

⁴⁰ Lou Taylor, *Mourning Dress. A Costume and Social History*, George Allen and Unwin, London 1983.

⁴¹ "Vogue", 1 novembre 1916, p. 41.

⁴² "Vogue", 1 aprile 1916.

⁴³ Adele della Porta, *Rivista di eleganza* in "Il Mondo", 18 febbraio 1917.

⁴⁴ Contessa d'Almaviva, *Corriere del-*

le signore in "Corriere delle signore", 9 dicembre 1916, p. 2.

⁴⁵ Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 1995, pp. 42-43.

⁴⁶ "Margherita", 15 maggio 1916.

⁴⁷ Lou Taylor, *Mourning Dress*, cit., pp. 270-271.

⁴⁸ *War Mourning in Europe and America* in "Vogue", 1 luglio 1918, pp. 30-33.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

Busto con scatola

Italia, inizi XX secolo

"Corset Prima Donna"

Tela di cotone greggio, pizzo di Sangallo bianco
ricamato in viola

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano

Lunghezza cm 38



Completo biancheria composto da camicia da giorno e mutande

Italia, inizi XX secolo

Tela di lino bianca, nastro di seta rosa, filo di
cotone bianco

Collezione privata, Novara

Camicia: lunghezza cm 72

Mutande: lunghezza cm 50



Copribusto

Italia, inizi XX secolo

Cifre ricamate: E. B.

Mussola di cotone bianca, pizzo di Sangallo, pizzo

meccanico, filo di cotone bianco

Collezione privata, Salsomaggiore

Lunghezza cm 38

**Parure di biancheria
composta da tre camicie e un paio di mutande**

Italia, inizi XX secolo

Cifre ricamate: A.R.

Lino bianco, nastro di seta rosa, filo di cotone bianco

Collezione privata, Novara



Calze femminili

Francia, inizi XX secolo

Cifre ricamate: M.G.

Iscrizione: Paris

Maglia operata di filo di cotone

Collezione privata, Milano



Abito da cerimonia per bambina

Italia, inizi XX secolo

Pizzo meccanico ad applicazione su tulle di cotone bianco con motivi geometrici a bande parallele,
nastro di merletto meccanico

Collezione privata, Milano

Lunghezza cm 112, spalle cm 32



Abito da sposa

Italia, 1903-05 circa

Crêpe di seta bianco, puntina di merletto a fuselli, taffetas, merletto di cotone ad applicazione di merletto a fuselli, cordonetto e corolle ad uncinetto su una rete di fondo meccanica

Etichetta: Jesurum, Venezia

Collezione privata, Milano

Corpetto: lunghezza cm 55

Gonna: lunghezza cm 106



Abito da sera / Reformkleidung

Austria ?, 1907 circa

Raso di seta bianco, diagonale di seta bianco, mussola di cotone bianca, pizzo meccanico di cotone, tulle bianco ricamato con paillettes scure e canutiglia trasparente

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano

Lunghezza cm 137, spalle cm 28

Il modello, diritto e a vita alta, è ispirato ai precetti del movimento *Reform* che si propose di inventare un abbigliamento femminile esteticamente rinnovato e che coinvolse molti artisti di avanguardia di questo periodo. L'eliminazione del taglio in vita e la sobrietà della linea erano finalizzati alla eliminazione del busto e quindi da un lato alla riduzione della scomodità dell'abito, dall'altro alla riscoperta delle forme naturali del corpo. Gli elementi decorativi, come le maniche a "sgonfiotti" e il finto corpetto di tulle a vita alta, sono ispirati allo Stile Impero.

Il movimento *Reform*, che si era sviluppato in Inghilterra dalla seconda metà del secolo precedente, ebbe una notevole diffusione nei paesi di area tedesca anche grazie al lavoro di Henry Van de Velde. L'idea di una riprogettazione dell'abito femminile trovò spazio nel più generale movimento di rinnovamento delle arti, in cui s'impegnò la Secessione Viennese. Ai primi esperimenti di Emilie Flöge e Gustav Klimt, di Koloman Moser e Mileva Roller seguì l'apertura di una sezione dedicata agli abiti nella Wiener Werkstätte, la scuola laboratorio creata a Vienna nel 1911 e finalizzata alla realizzazione di oggetti di arte applicata d'artista.



Emilie Flöge con un *Sommerkleid* (abito estivo)
Fotografia di Gustav Klimt, 1907



Camicetta

Italia, 1905-07

Tela di cotone bianca, pizzo di Sangallo

Collezione privata, Milano

Lunghezza cm 63, spalle cm 36



Abito da sera / da sposa

Stati Uniti, 1914-15 circa

Raso di seta beige e chiffon di seta beige, merletto meccanico di gusto revival, tulle, medaglioni di pizzo, perline

Etichetta: disegno di giglio di Firenze (o di Francia), M.me A. Drees Newark N.J.

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 127

Cfr. "Margherita", 1 marzo 1915; "Vogue", 1 agosto 1914; "Margherita", 15 maggio 1916, p. 95

La moda della gonna a balze si diffuse nel 1914, immediatamente dopo l'inizio della guerra. Certamente questa linea ricorda il modello *Minaret* di Poiret, ma la nuova tendenza si caratterizzò per l'ampiezza e l'accorciamento della gonna, finalizzati, secondo le riviste di moda, ad una maggiore facilità di movimento. In particolare, la presenza di alte cinture che suggerivano un effetto di vita alta sottolinea l'ispirazione alla moda del Direttorio, che si collocava nel generale revival settecentesco.



Abito da ballo di chiffon e raso
"Catalogo Gimbel Brothers 1915" in *Gimbel's Illustrated 1915 Fashion Catalog*. Gimbel Brothers, Dover Publication's, Inc., New York 1994, p. 20



Completo in due pezzi

Austria?, fine XIX secolo, modifiche 1915-16 circa

Seta a piccola opera bianco e nero, raso nero, pizzo meccanico a rete di cotone ecru, pizzo meccanico di cotone ecru

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano

Corpetto: lunghezza cm 47, spalle cm 33

Gonna: lunghezza cm 75

La foggia del corpetto e le evidenti modifiche della gonna fanno pensare che si tratti di un ammodernamento di un abito molto precedente (fine Ottocento?), adattato alla nuova moda della gonna corta. D'altra parte, questa tendenza, che si diffuse molto rapidamente fra le donne, prevedeva sia modelli fortemente innovativi con una silhouette totalmente modificata, sia proposte più blande che si limitavano ad intervenire sulla dimensione e la praticità delle gonne.

La presenza di abiti di questo secondo tipo nei cataloghi di grandi magazzini americani di livello medio/basso fa presumere che tale soluzione avesse avuto un grande successo e questo consente di pensare che fosse diffusa anche la pratica di trasformare vecchi modelli in modo casalingo o ricorrendo ad una sarta.



Corpetto e gonna di taffetas per signora

"Catalogo Russell's Standard Fashion", novembre 1915 in Phillip Livoni, *Russell's Standard fashions 1915-1919*, Dover Publication's, Inc., Mineola, New York 1996, p. 3



Abito

Stati Uniti, 1915 circa

Mussola di cotone bianca ricamata a motivi floreali e geometrici realizzati a punto pieno e punto filza, filo di cotone bianco, tulle operato, nastro di gros bianco

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 128, spalle cm 42

Cfr. *Paquin. Une rétrospective de 60 ans de Haute Couture*, Musée Historique des Tissus, Lyon 1989, p. 26

Il modello s'inserisce nel revival settecentesco che caratterizzò la moda dei primi anni di guerra. L'adozione della gonna ampia spinse a cercare ispirazione nei periodi storici di massima utilizzazione di questa foggia "Luigi XV e XVI, 1830 e Secondo Impero", anche per quanto riguarda gli strumenti, come crinoline e panier, da utilizzare per "gonfiare" le gonne.



Abito

Stati Uniti, 1915-16 circa

Taffetas nero, raso di seta rosa carne, nastro di gros nero

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 131, spalle cm 36

Il modello rappresenta la novità della moda femminile fra il 1915 e il 1916. Alla gonna ampia, da portare con o senza crinolina, è dedicata la maggior parte delle cronache di moda del periodo e delle copertine delle riviste.

In tutti i casi s'insiste sul carattere giovanile della nuova foggia (per cui se ne sconsiglia l'uso a chi giovane non è più) e sulla sua praticità, sia nell'indossarla sia nel movimento.

Probabilmente derivato dall'abbigliamento infantile e per giovinette, il modello con la gonna ampia assunse presto un aspetto o un'aura revival. I riferimenti a mode settecentesche o ottocentesche riguardarono però più l'iconografia dei figurini e gli accessori che la foggia nel senso stretto del termine.

La novità della gonna corta pose anche un problema di costume: la visibilità delle caviglie e di una porzione di gamba, cui si rimediò attraverso l'adozione di stivaletti e di alte ghette. I disegnatori di moda, comunque, non dovettero prendere particolarmente in considerazione l'infrazione di questo tabù e nelle immagini le scarpe scollate accompagnano abiti leggeri o da sera, mentre le calzature più "castigate" sono riservate solo ai modelli più pesanti.



Modello di Worth
"Vogue", 15 luglio 1916.

Divisa da lavoro per infermiera della Croce Rossa

Italia, 1915-18

Tela di cotone azzurra, tela di cotone bianca, piquet di cotone bianco, bottoni di madreperla

Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto

Camice: lunghezza cm 125, spalle cm 37

Grembiule: lunghezza cm 101



Grembiule con salvamaniche

Italia o Austria, inizi XX secolo

Tela di cotone nera, tela di cotone bianca, pizzo di Sangallo

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano

Grembiule: lunghezza cm 103, spalle cm 45

Gli indumenti da lavoro non vengono quasi mai conservati nel tempo, come invece può accadere per i capi più importanti o legati ad occasioni particolari, sia perché considerati semplici oggetti d'uso, sia perché normalmente vengono utilizzati ad usura.

Nel caso specifico, però, è parso significativo esporre un grembiule femminile, destinato probabilmente al lavoro in un ufficio, anche se la sua datazione è estremamente complessa, pur riguardando i decenni considerati.

D'altra parte, anche se normalmente viene enfatizzata la partecipazione femminile in attività come l'industria bellica e la cura dei feriti, è evidente che il settore dei servizi e il terziario ebbero altrettanto bisogno di "rinforzi". Le "segretarie" entrarono a far parte del panorama delle città come le operaie o le crocerossine. Come risulta da molte fotografie del periodo, gli indumenti da lavoro erano assolutamente funzionali all'attività svolta e consentivano tutti i movimenti necessari. Nel caso specifico, inoltre, il grembiule ha quella foggia diritta che si riscontra anche nelle tuniche, di moda dal 1916.

Il grembiule è stato completato con una camicetta e una gonna, due capi che facevano parte del guardaroba femminile usuale degli inizi del secolo e che proprio per questo potevano essere utilizzati sotto il grembiule da lavoro. D'altra parte la frequenza con cui tali indumenti compaiono nei cataloghi dei grandi magazzini attesta che furono fra i capi più venduti dalla prima confezione di abbigliamento femminile, probabilmente proprio ad una clientela che cominciava a lavorare negli uffici.



Giacca / Sweater

Stati Uniti, 1916 circa

Taffetas viola con ricami geometrici, di gusto orientaleggiante, realizzati a punto passato o lanciato e nodi francesi con gugliate di filo di seta floscia giallo, taffetas giallo, tre nappe viola di fili di seta

Etichetta: Max De Jong Evansville Ind.

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 95, spalle cm 37

Cfr. "Vogue", 15 luglio 1915, p. 54; "Harper's Bazar", aprile 1917; "Vogue", 1 luglio 1917

La moda dello sweater, di tessuto e colore diverso dalla gonna, è ampiamente documentata sulle riviste per un lungo periodo. "Vogue" del 15 luglio 1915 affermava: «sebbene gli sweater ci siano sempre stati, questa stagione nessun guardaroba estivo è completo senza un elegante sweater. Essi saranno popolarissimi, più popolari che mai». Il 15 gennaio dell'anno successivo "Vogue" ribadiva: «chiunque abbia pensato che lo sweater sarebbe sparito con la primavera non conosce le nove vite e i novantanove climi cui lo sweater si adatta».

Si trattava evidentemente di un capo comodo ed utilizzabile in diverse situazioni, anche sportive, ed il suo successo testimonia la semplificazione dell'abbigliamento femminile che non prevedeva più solo abiti pensati per specifiche occasioni sociali, ma anche capi separati da combinare a piacere.



Completi di B. Altman and Company
"Vogue", 15 maggio 1916, p. 73



"Vogue", 15 gennaio 1916, p. 40



Abito da giorno

Stati Uniti, 1918 circa

Velluto di cotone nero, raso nero e applicazioni di pizzo meccanico di gusto revival

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 128, spalle cm 32

Cfr. "Margherita", 1 aprile 1917; "Vogue", 1 ottobre 1920, p. 45

La tunica ha sempre contrassegnato nella moda momenti di attenzione nei confronti del corpo e della sua libertà, ed anche momenti di mutamento.

A partire dalla fine del 1916, le gonne ampie cominciarono a scomparire, insieme alla fiducia in una guerra breve ed anche alle scorte di tessuto.

L'aspetto giovane e sbarazzino degli inizi del conflitto fu sostituito da un aspetto più austero e pratico.

"Margherita" afferma che la tunica è derivata dai grembiuli da lavoro delle crocerossine e non solo. Certamente la matrice culturale che lo produsse è la stessa: un abito intero, fatto con tessuti morbidi, che non intralciava il corpo e che non richiedeva la quantità di materiale di una gonna arricciata (e nemmeno crinoline o sottogonne per sostenerla). In fondo la grande novità e il fascino della gonna ampia stava soprattutto nel fatto che la sua struttura sartoriale era estremamente semplificata (una cintura in vita) e che quindi una signora poteva vestirsi da sola. La tunica completava questo percorso, soprattutto quando era realizzata in materiali elastici come il jersey.

La moda francese ne propose mille versioni, più o meno ampie, più o meno elaborate, ma sempre rispettando l'idea di fondo di una sopraveste smanicata, ispirata al grembiule, montata su una veste, vera o suggerita come in questo caso, di tessuto più o meno contrastante.



«Il tipo di abito più formale per una cena in casa per la stanca lavoratrice di guerra ha di solito colori spenti. Questo è di velluto marrone e chiffon blu notte con frange di blu notte»

Mollie O'Hara, in "Vogue", 1 novembre 1918, p. 63



Tailleur

Stati Uniti, 1918 circa

Tessuto diagonale bluette, raso di seta bluette stampato ad imitazione chinè a motivo di rose rosa, ricami ad applicazione di cordonetto bluette

Etichetta: la cimosa della gonna porta l'iscrizione tessuta Belding's Nancette

Collezione Paola Bay, Milano

Gonna: lunghezza cm 89

Giacca: lunghezza cm 66, spalle cm 40

Cfr. "Harper's Bazar", aprile 1917; "Il Mondo", 27 febbraio 1916, 6 maggio 1917

Per i tessuti, "Vogue", 1 gennaio 1916, p. 39; "Vogue", 15 marzo 1918

Il modello rappresenta una variante del tailleur in cui gli elementi maschili sono trasformati secondo il gusto femminile. Il colletto alla marinara, le asole di cordonetto e persino il colore sembrano ispirati alle divise militari, mentre la vestibilità della giacca deriva più in generale dalla sartoria maschile.

Tipici del periodo bellico sono i tessuti utilizzati: il diagonale azzurro che imita il jersey fa pensare al "trikho" lanciato da Rodier nel 1916, quando le limitazioni in campo tessile provocate dalla guerra costrinsero i produttori ad inventare nuovi tessuti con i materiali consentiti. La fodera di raso di seta vistosamente stampata a fiori diventò di moda intorno al 1918.

In questo periodo il tailleur ebbe una grande diffusione e probabilmente le maggiori trasformazioni. Il completo di derivazione maschile, proposto da Redfern nella seconda metà dell'Ottocento, aveva avuto fin dall'inizio un grande successo, ma in questo momento assunse il compito di creare una commistione tra il modo di vestire femminile, i nuovi ruoli che le donne stavano assumendo e la divisa militare maschile.

Di fatto testimoniava che anche le donne erano in guerra.

Dai modelli più frivoli a quelli in cui l'aspetto militare è più evidente, il tailleur operava un taglio netto con la tradizione decorativa che aveva caratterizzato l'abito

femminile e soprattutto introduceva l'idea di un modo di vestire adatto a diverse occasioni e funzionale alle nuove attività delle donne. Una divisa formale, ma fatta in modo da non ostacolare i movimenti del corpo.



«La graziosa linea dritta, che lascia al corpo tutta la morbidezza e la purità dei suoi movimenti, è la trionfatrice del momento; solo alcuni dettagli, sparsi qua e là hanno lo scopo di ritoccare questa amabile severità, e questi dettagli variano all'infinito, dalle cuciture ai punti di ricamo, dalla cintura più stretta fermata da una semplice borchia alla sciarpa ampia che rinserra la vita e si annoda negligenemente da una parte».
Adele Della Porta, *Rivista di Eleganza*
"Il Mondo", 29 luglio 1917, p. 22



Abito da sera

Stati Uniti, 1917-18 circa

Raso nero, merletto meccanico a disegno di gusto Il Impero, ricami ad applicazione di canutiglia nera

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 125

Cfr. "Il Mondo", 6 maggio 1917; "Vogue", 1 novembre 1917

L'ispirazione ai grembiuli da lavoro riguardò anche i modelli da sera e quelli più eleganti e ricercati, realizzati con materiali che con l'attività quotidiana avevano poca attinenza.

La foggia diritta ed austera offriva grandi possibilità di variazione giocando sulle qualità tonali e luminose di tessuti diversi e accostando a contrasto materiali opachi e lucidi, trasparenti e compatti. In questo caso il raso fa da fondo ai giochi luminosi del merletto e della canutiglia.

Un discorso particolare va fatto anche sul nero, tradizionale colore da lutto.

La guerra trasformò una pratica privata in una specie di situazione collettiva.

L'enorme quantità di soldati morti produsse una ancora maggiore quantità di donne vestite a lutto tanto che le rigide norme che regolavano questa pratica cominciarono a diventare più elastiche. L'abito in oggetto, quindi, potrebbe essere un semplice abito da sera, ma anche un capo da mezzo lutto.



Modelli Boué Soeurs

"Vogue", 15 maggio 1917, p. 15



Soprabito

Austria?, 1918-19 circa

Seta nera cannellata per ordito, diagonale di seta nera, taffetas nero, passamaneria, ricami ad applicazione di soutache e cordoncino di seta neri

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano

Lunghezza cm 119, spalle cm 39, manica cm 59

Cfr. "Vogue", 15 luglio 1918, p. 15; "Margherita", 1 ottobre 1919

Il fatto che il completo sia totalmente nero e decorato unicamente con la vistosa applicazione di passamanerie fa presumere che si tratti di un abito da lutto. La carenza di tessuti di lana giustifica il fatto che sia realizzato interamente di seta.



Costume da bagno (parte superiore)

Stati Uniti, 1916-20 circa

Rasatello di cotone nero, sbieco di cotone giallo, filo di cotone giallo

Etichetta: The Vogue Beach Attire Reg US Pat Off

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 87

Le vacanze al mare e il nuoto cominciarono ad avere una grande diffusione soprattutto negli Stati Uniti. I costumi da bagno, pur continuando ad essere realizzati in tessuto, si ridussero progressivamente per lasciare libertà di movimento alle braccia e alle gambe ma anche per consentire l'abbronzatura. Come scriveva "Margherita" già nel 1916 «È di moda annerire, ma annerire il più possibile!».

Le grandi Maison parigine iniziarono ad introdurre nelle loro collezioni modelli adatti alla vita di spiaggia, ma i costumi da bagno trovarono rapidamente ampio spazio nei cataloghi dei grandi magazzini e nella produzione di aziende che si specializzarono nella confezione di questi indumenti, introducendo nel corso degli anni Venti innovazioni, sia nella foggia, sia nei materiali, che ne rivoluzionarono l'aspetto e l'uso.



Costumi e cuffie da bagno

"Catalogo Charles William Store New York City", 1922

In Stella Blum (a cura di), *Everydays fashions of the Twenties*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York 1981, p. 63



Costume da bagno (parte superiore)

Stati Uniti, 1916-20 circa

Rasatello di cotone nero, sbieco di cotone rosa, ricami a punto filza di filo di seta floscia bianco, giallo e marrone

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 82



Helen Dryden

Copertina di "Vogue" USA, 1 luglio 1916 e di
"Vogue" British, 15 luglio 1916



Abito

Italia?, 1916-18 circa

Mussola di cotone bianco ricamata con filo di cotone bianco a punto filza e punto passato con motivi di riquadri e tralci di fiori (glicine)

Collezione Claudia Jesi / Cavalli & Nastri, Milano

Lunghezza cm 120, spalle cm 36

Cfr. "La Gazette du Bon Ton", estate 1915; "Vogue" USA, 1 giugno 1916 copertina; "Vogue" British, 1 luglio 1916 copertina; "Vogue", 1 marzo 1918, p. 41; "Vogue", 15 maggio 1918, p. 51

L'abito bianco di tessuto leggero, stile "jeune fille", è documentato in tutto il periodo preso in esame.

Un modello presentato alla mostra internazionale Panama Pacific, e pubblicato sul numero speciale de "La Gazette du Bon Ton" del 1915, ha lo stesso corpetto diritto e la gonna ampia. Le balze laterali, ispirate ai panier settecenteschi, compaiono in diversi modelli dell'anno successivo per poi venire riprese nel 1918 da Lanvin, che le trasformò successivamente in quell'allargamento laterale della gonna che tanto successo ebbe negli anni '20 con il nome di "robe de style".

L'abito di cotone bianco era peraltro fra i preferiti per le vacanze al mare, la cui consuetudine si andava diffondendo fra le classi sociali più elevate già da alcuni decenni. Il clima vacanziero favorì la diffusione di modelli più comodi di quelli d'inizio secolo e più adatti ad una mentalità che cominciava ad annoverare lo sport fra le proprie abitudini.



Modello di Arnold
"Vogue", 1 giugno 1916, p. 72



Abito da bambina

Italia, 1918-19

Mussola di cotone bianca a balze con entredeux di nastro di pizzo meccanico bianco

Collezione privata, Novara

Lunghezza cm 88, spalle cm 31

Cfr. "Vogue", 2 novembre 1919, p. 96

Probabile rifacimento di un abito più antico, appartenuto ad una bambina della stessa famiglia.



Elena Gianoli in giardino

1907, Collezione privata



Abito

Stati Uniti, 1920 circa

Crêpe satin di seta nero, crepe azzurro cupo, pizzo meccanico a maglia quadrangolare, rete a ricamo meccanico a motivi vegetali beige, bianco, azzurro cupo

Etichetta: Alfred Stern & Co Paris New York

Collezione Paola Bay, Milano

Lunghezza cm 116, spalle cm 36

Il modello, derivato dalla tunica degli anni di guerra, presenta una serie di caratteristiche che lo collocano negli anni successivi al conflitto: innanzitutto la vita bassa tagliata e sottolineata con la cintura e in secondo luogo l'assoluta semplificazione della struttura sartoriale.

I modelli precedenti, anche se di foggia diritta, sono di norma forniti di fodere di sostegno ed elaborate allacciature nascoste che contribuivano a mantenere l'indumento nella posizione desiderata. In questo caso, l'abito è fatto per essere semplicemente infilato dalla testa e muoversi liberamente intorno al corpo, due elementi che caratterizzeranno gli indumenti femminili degli anni Venti e che fanno la differenza fra il modo di vestire moderno e quello ottocentesco.



Abito da sera

Italia, 1925 circa

Crêpe di seta nero, ricami ad applicazione di canutiglia e jais neri di diverse dimensioni a motivi geometrici, taffetas di seta nera

Collezione privata, Milano

Lunghezza cm 94



Abito da sera

Italia, 1923-25 circa

Crêpe de Chine rosa, velluto di seta panné rosa salmone, pizzo meccanico di filo di seta avorio e filo argento a piccoli motivi, ricami ad applicazione di conterie e canutiglie bianco-argento, strass con castone, tubolare di crêpe de Chine arancio e aragosta con motivi floreali (crisantemi) di gusto esotico (Cina e Giappone)

Collezione privata, Milano

Lunghezza cm 98

Nell'immaginario collettivo, l'iconografia della *garçonne* degli anni '20 è costituita da una figura femminile giovane e snella con i capelli corti tagliati a carré, vestita con un abito diritto, corto, con la vita bassa, scarpe con il cinturino, *cloche* calcata sulla testa. Per la sera, tornata centrale nella vita sociale dei giovani, il modello si copriva di ricami lucenti o di frange che sottolineavano i movimenti del corpo nella danza.





Abito da giorno

Italia, 1926 circa

Chiffon di seta stampato a mazze di piccole rose rosa e nontiscordardimé azzurri su fondo bianco, incrostazioni di merletto meccanico, sottoveste

Collezione privata, Milano

Lunghezza cm 114, spalle cm 35



Abito da giorno

Italia, 1926 circa

Chiffon di seta stampato a tralci di piccole rose gialle e mugheretti arancione su fondo bianco, sottoveste

Collezione privata, Milano

Lunghezza cm 129

I modelli tagliati in sbieco vennero proposti appena dopo la guerra da Madeleine Vionnet, che sottopose la sua invenzione ad un lungo processo di sperimentazione per tutto il decennio successivo, fino a che divenne la tendenza di moda negli anni '30.

La moda di Vionnet fatta di abiti dal taglio elaborato, ma che seguivano morbidamente le linee del corpo e ne assecondavano il movimento, ebbe un grande successo e fu oggetto di copie e rielaborazioni che non sempre tenevano conto del metodo di progettazione originale, ma ne ricercavano gli effetti e la linea.



Sottoveste

Italia?, 1927 circa

Crêpe di seta artificiale, tulle di fibra artificiale, filo di cotone

Collezione privata, Salsomaggiore

Lunghezza cm 75



Combinaison

Italia?, 1920-25 circa

Tela di cotone crema

Collezione privata, Milano

Lunghezza cm 73

Cfr. Silvia Zarino, *Storia della biancheria intima femminile dal 1900 al 1925*, tesi di laurea A.A.

2001-2, Università IULM, Milano

La biancheria femminile seguì ed assecondò il processo di semplificazione degli abiti. Già nel periodo bellico la quantità di indumenti che venivano indossati sotto il vestito si ridusse drasticamente fino ad assumere la forma di un completo composto da sottoveste e coulottes, separate o unite in un unico capo, e di un reggiseno.

Anche i tessuti e i decori cambiarono per adeguarsi alla moda. Lino e cotone furono sostituiti da seta e fibre artificiali, in modo da rendere più fluidi e scivolosi i capi. Merletti, nastri e ricami di cotone lasciarono il posto a lievi orlature, ricami e pizzi di seta che non trasparivano dai leggeri tessuti utilizzati dalla moda degli Anni Venti.



Combinaison in scatola originale

Stati Uniti, 1925 circa

Tessuto di cotone bianco a righe, busta di carta trasparente stampata, scatola di cartone con etichetta

Etichetta: Lady Sealpax

Collezione Paola Bay, Milano

Taglia 38

Cfr. Silvia Zarino, *Storia della biancheria intima femminile dal 1900 al 1925*, tesi di laurea A.A. 2001-2, Università IULM, Milano



Cappello

1916 circa

Paglia, naturale, nastro di raso verde acqua, fiori artificiali di seta

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano
Cfr. "Margherita", 15 luglio 1916, p. 229



Cappello (tocco)

1916 circa

Paglia nera, tulle nero, nastro di raso di seta verde, nastro di velluto nero

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano



"Margherita", 1 gennaio 1916

Cappello

Germania, 1916 circa

Etichetta: ER E. Rosenheimer, München, Dienerstr. 11

Taffetas nero

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano

Cfr. "Vogue", 1 marzo 1918, p. 33



Cappello

1918 circa

Diagonale di lana nera

Museo della Donna "Evelyn Ortner", Merano



"Margherita", marzo 1918, p. 17

le donne la moda la guerra
i tessuti

In ricordo di Irene Rosina
zia e crocerossina indimenticabile

I tessuti di guerra

Margherita Rosina

I condizionamenti subiti dall'industria tessile nel Novecento furono molteplici e gli eventi bellici ebbero la loro parte, ma non sempre con risultati negativi: le difficoltà di approvvigionamento di materie prime e la necessità di riservare ai soldati al fronte e alle esigenze della guerra gran parte della produzione, soprattutto laniera, spinsero alla ricerca di nuovi materiali e nuove forme di decorazione che consentirono alla moda di continuare ad esprimersi nonostante le oggettive carenze.

Gli anni in cui le battaglie insanguinarono l'Europa portarono profondi cambiamenti nella vita sociale femminile e parallelamente nuove fogge nel vestire. In un breve volgere di tempo le donne abbandonarono caratteristiche del loro abbigliamento come il busto, le gonne fino a terra e ingombranti, i capelli lunghi e raccolti, che le avevano accompagnate per secoli. La fine della guerra vide l'affermarsi di una *silhouette* nuova, embrione della donna contemporanea.

Scorrendo alcuni tra i pochissimi campionari dell'epoca ancora esistenti, si ha la sensazione che in ambito tessile le cose andarono diversamente. La guerra sembra aver bruscamente frenato una fioritura di idee in atto agli inizi del secondo decennio del Novecento¹, lasciando spazio negli anni del conflitto a tessuti uniti, piccoli operati, colori spenti. Sarà solo dagli inizi negli anni Venti, con una ritrovata serenità economica, data dalla pace e dalla piena ripresa delle attività commerciali, che l'industria verrà attraversata da un vento di novità, segnando uno dei periodi più felici nel tessile di abbigliamento del Ventesimo secolo.

Lo scoppio delle ostilità aveva provocato la sospensione della pubblicazione delle riviste di moda francesi; la fonte principale di informazioni sul comparto tessile resta per noi la stampa di settore americana, inglese e italiana, che faceva riferimento soprattutto alla produzione francese per documentare presso le lettrici le novità della stagione.

Il primo anno di attività bellica non comportò per i produttori di tessuti d'abbigliamento femminile particolari cambiamenti o impoverimenti nelle collezioni; le grandi manifatture d'oltralpe, situate per la maggioranza a Lione, a differenza di quanto avevano deciso le *Maisons de Couture* parigine, proseguirono la loro attività sia pure adeguandola alle contingenze.

I primi segnali del fatto che, anche nell'industria tessile, il mondo dorato della Belle Époque era tramontato per sempre si ebbero nel 1916. La *Chambre Syndicale des Teinturiers* di Lione pubblicò la *Carte de Nuances*² d'autunno in sole quattro facciate, anziché le solite otto, e le denominazioni dei colori, che abitualmente erano ispirate alla natura o a luoghi ameni, adesso richiama sinistramente gli eventi guerreschi in corso, con nomi come *Miss Cawell*³, *Schrapnell* o *Croix de Guerre*. Nello stesso anno, in coda a un lungo articolo che presentava le novità primaverili di Rodier, si affermava che «è evidente che M. Rodier questa stagione predilige le righe allo scozzese, ma qualcuno potrebbe supporre che preferisca soprattutto le tinte unite; molto probabilmente 'è la guerra'»⁴.

Nelle immagini di accompagnamento all'articolo erano fotografate una serie di varianti sul tema della riga, impennate sull'accostamento di armature e pesi diversi, che avvicinavano alla leggerezza del *voile* il maggior peso di raso e velluto. Nel settore delle stoffe per l'abbigliamento da giorno venivano presentati anche una serie di campioni di tessuti sportivi, quasi tutti derivazione del diagonale, dall'aspetto simile al jersey e dai nomi di fantasia come *trykho*, *djerette*, *grappeline*. I frequenti riferimenti al jersey, sia negli articoli espressamente dedicati alle novità tessili, sia nelle pagine della moda fanno capire come questo materiale fosse già largamente usato, con un vero e proprio *boom* nella primavera del 1916: «Il jersey è il tessuto-sensazione della stagione, ed è elegante in ogni tipo e varietà»⁵, non solo di lana

coltà di importazione (per gli americani) dei tessuti europei¹⁰. Il jersey di lana, che per l'occasione veniva denominato *djersa*, *djersagolf*, *diabure*, *burella*, a seconda delle mescole di filati o dei punti impiegati, restava una costante delle collezioni primaverili, adottato largamente da Callot e da Chanel: quest'ultima ne fece un uso così abbondante nelle collezioni autunnali del medesimo anno che la sua Maison venne definita "Jersey House"¹¹. I tessuti di seta per il giorno facevano



Ritratto di Lady Diana Manners
"Vogue", 1 giugno 1916

ricorso al pékin per realizzare numerose varianti di righe, mentre per la sera dominavano i velluti chiffon giocati spesso sul contrasto tra toni spenti di grigio per il fondo e gamme dal rosa al violetto per i disegni floreali realizzati in velluto. Il primo vero sentore delle difficoltà che comportava il tempo di guerra apparve in aprile; a dispetto delle sete sontuose che continuavano a venir proposte dal mercato parigino, si esortavano le donne a fare acquisti ragionati, preferendo tessuti di buona qualità e che durassero nel tempo, magari poco

vistosi nei colori e nei disegni, piuttosto che lasciarsi sedurre da stoffe appariscenti, ma di minore durata. Per ragioni di praticità «per gli ardui doveri delle donne che lavorano in tempo di guerra»¹² si consigliavano bluse e abiti sobri di tessuti pratici come la Viyella, che si lavava con facilità e non perdeva la brillantezza delle tinte.

Venne l'inverno e i problemi dovettero acuirsi. Tra le righe degli articoli si intuiscono difficoltà nella produzione e nel-



Chavent Père & Fils, Velluto operato tagliato su fondo raso, 1915-16
Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como, Cat. LC. 423-16276

l'esportazione di materiali pregiati: scarseggiavano le sete broccate per gli abiti da sera e, per arricchire i modelli realizzati con tessuti uniti, le riviste suggerivano di utilizzare in grande quantità decorazioni a ricamo, merletti e applicazioni di giletto, tagliato anche in forme insolite e disposto sul tessuto a formare disegni di avanguardia¹³.

L'entrata in guerra degli Stati Uniti significò per "Vogue" un vero e proprio impegno propagandistico: oltre alle copertine che alludevano allo scontro in atto, nelle pagine interne della rivista ci si occupò attivamente di sensibilizzare le lettrici ai problemi pratici legati al conflitto. Nacque una rubrica, *Dressing on a War Income*, che periodicamente dava informazioni e suggerimenti su come essere alla moda spendendo il meno possibile e facendo acquisti, come diremmo noi oggi, *politically correct*.

Si moltiplicarono gli articoli dal titolo patriottico, come *Save Wool and Serve the Soldier*¹⁴, *Wool will win the War*; *Conserve it*, o *Wollen Costumes that Save Wool*¹⁵ con l'intento di

aiutare le donne ad essere eleganti senza sottrarre lana alle truppe, ma anzi facendole sentire partecipi di uno sforzo comune per arrivare alla vittoria: «Ci sono molti segnali da cui riconoscere una donna patriottica: dalla borsa da lavoro piena di lana color kaki appesa al braccio, dall'assenza di zucchero nella sua tazza di tè, e da ultimo, ma non meno importante, dalla scarsità di lana nella confezione dei suoi vestiti»¹⁶. Il governo di Washington mise il mercato laniero sotto il controllo del War Trade Board e le misure intraprese andarono dall'abolizione di tasche, cinture, revers e risvolti nell'abbigliamento civile maschile al suggerire per quello femminile di non impiegare più di quattro yarde e mezzo di tessuto (circa 4 metri) per gli indumenti invernali e tre per quelli estivi. Anche la Francia si adeguò alla situazione e M.me Paquin, in qualità di presidente della Chambre Syndicale de la Couture, si associò alle misure americane per risparmiare tessuto¹⁷.

Scrivendo "Vogue" nel marzo 1918: «Tutti i telai del mondo che finora hanno passato la maggior parte del tempo a sfornare bei tessuti per adornare le signore sono condannati all'austero compito di produrre stoffe per uniformi. Fino ad oggi, il *business* principale dei produttori tessili era stato quello di vestire le donne; agli uomini era riservato quello che avanzava. Adesso l'uomo, il soldato del mondo, deve essere equipaggiato in modo da resistere al freddo e all'umido, e le donne devono vestirsi con ciò che in questo momento non serve. Questo significa una rivoluzione nel creare tessuti, e da questa rivoluzione, così come dalle altre rivoluzioni, si trarranno indiscussi benefici.

Si potrebbe credere che tale situazione di austerità abbia ridotto le donne a indossare le stoffe più sobrie ed essenziali e fatto di loro figure in linea con la serietà dei tempi. Ma in realtà il risultato sembra essere invece una moda più intrigante»¹⁸.

L'estensore dell'articolo proseguiva spiegando come, dal momento che per gli uomini al fronte servivano stoffe che li tenessero al caldo e all'asciutto, alle donne a casa non restava che abbigliarsi di seta. Ma anche in questo caso bando agli sprechi che per certi versi avevano caratterizzato l'abbigliamento femminile della Belle Époque: l'uso misurato di tessuto, l'assenza di drappaggi superflui e l'accorciamento delle gonne finirono col creare una *silhouette* più sottile e svelta che in definitiva risultò essere assolutamente affascinante.

Per quanto riguarda l'Italia, esaminando uno dei pochi archivi tessili del periodo ancora esistenti¹⁹, quello della FISAC, si può notare come la produzione serica per abbigliamento femminile proseguisse – anche se ridotta – per tutti gli anni del conflitto, con campionari che per la seta operata presentavano accanto ai soliti temi floreali interpretati sia in chiave *revival* sia ispirati all'Art Nouveau, insistenti giapponeserie e disegni di gusto liberty; per i tessuti tinta unita un'esplosione di bellissimi colori che anticipavano le tendenze degli anni Venti. Confrontando questi campioni con la coeva produzione europea e americana si nota una comunanza di motivi decorativi, influenzati dai richiami all'oriente e da un nascente gusto razionalista. In ogni caso il riferimento alla guerra era del tutto assente nei costosi tessuti di seta operata²⁰.

Il patriottismo, come già era accaduto in passato, faceva capolino invece negli stampati che, per ragioni di minor costo produttivo, si potevano permettere una maggior aderenza all'attualità anche in periodi di difficoltà economiche come inevitabilmente sono quelli bellici.

Il richiamo alla patria nel tessuto d'abbigliamento non era legato al tema decorativo, salvo in rari casi²¹, ma alla scelta dei colori. Le stoffe, di seta o cotone, prodotte in Francia,



«Si può stare ragionevolmente al caldo – ed è tutto ciò che il patriottismo si aspetta da voi – in una mantella di shantung color kaki allegramente foderata»
"Vogue", 1 febbraio 1918

Inghilterra e Stati Uniti giocavano sull'abbinamento insistente di bianco-rosso-blu per fornire un immediato collegamento patriottico alle bandiere di quei paesi, assente invece nei tessuti italiani. È probabile che l'accostamento di bianco-rosso-verde non avesse lo stesso *appeal* sulla moda femminile, e che fosse difficile convincere le donne italiane ad acquistare tessuti tricolori per puro spirito nazionalistico. A quanto pare però anche all'estero l'ondata di patriottismo tessile non ebbe all'inizio vita facile, se un articolo di "Vogue" poteva affermare che «i primi tentativi di produrre tessuti in cui fossero accostati questi colori furono rozzi e non adatti alle vesti di donne raffinate. Ma gradualmente le tintorie acquisirono l'abilità di usare il blu lavanda o il blu polvere invece del blu della bandiera, e di sostituire un rosa vivo o un color ciliegia al rosso puro»²².

La difficoltà di creare sfumature che armonizzassero tra loro ci porta a considerare il problema dei coloranti per tessuti, che a quell'epoca erano di produzione quasi esclusiva dei colossi industriali tedeschi. La chimica delle tinture ha molte affinità con quella degli esplosivi²³, ed era inevitabile che in periodo bellico le industrie chimiche del settore tessile venissero convertite a una produzione di guerra. Essendo la Germania schierata sul fronte nemico, divenne necessario supplire con la produzione interna di ciascun paese a questa improvvisa mancanza e, pur fra innumerevoli difficoltà, la sfida fu vinta, anche perché se è vero che un'industria tintoria può venir trasformata per produrre esplosivi, è altrettanto vero il contrario. Al termine della guerra le industrie belliche vennero riconvertite alla produzione di coloranti per il mercato tessile, dando origine, per quanto riguarda l'Italia, a un gruppo di fabbriche chimiche le quali nel 1927 confluirono nell'Acna (Aziende Chimiche Nazionali Associate).

Se si esclude l'interessante, ma irrilevante dal punto di vista quantitativo, fenomeno dei tessuti a richiamo patriottico, le sete e i cotoni stampati della primavera 1918²⁴ avevano le caratteristiche tipiche delle stoffe dei periodi di crisi: motivi a ridotto rapporto, semplici e realizzati in due o al massimo tre colori, quasi sempre blu o nero abbinati al bianco e al beige. L'industria tessile non rischiava in un momento delicatissimo come l'ultimo anno di guerra disegni di grande dimensione realizzati in molti colori²⁵.

Anche negli Stati Uniti, nella primavera-estate del 1918, la situazione dovette farsi veramente difficile; in un paese mol-



Crêpe di seta stampato con coccarde patriottiche
"Vogue", 1 settembre 1917

to legato alle importazioni di tessuti di moda, l'enorme richiesta di materiali per gli usi delle truppe aveva fatto lievitare i prezzi di lana, seta e cotone e di conseguenza era aumentato il costo degli abiti. Per superare l'emergenza le industrie americane cercarono da un lato, con buoni risultati, di migliorare la qualità del jersey, fino a questo momento troppo simile a quello della maglieria intima per avere successo²⁶; fu chiamato *stockinette* e all'usuale colore neutro furono affiancati il verde scuro, il nero, il blu navy. Per quanto concerne la seta, si fece ricorso alle importazioni da Cina e Giappone che permettevano di non dover passare attraverso paesi interessati dal conflitto, e che, oltre a tutto, avevano prezzi molto inferiori alle sete francesi. Le sete orientali avevano sfumature e disegni insoliti per le americane, che apprezzarono anche i crêpes tinti a mano in delicate sfumature grazie alle tecniche *yuzen* e *shibori*, in cui i giapponesi erano maestri²⁷.

L'autunno del 1918 vedeva l'avvicinarsi della vittoria alleata; quasi a significare il sollievo francese per l'imminente fine del conflitto e una ripresa completa delle attività produttive,

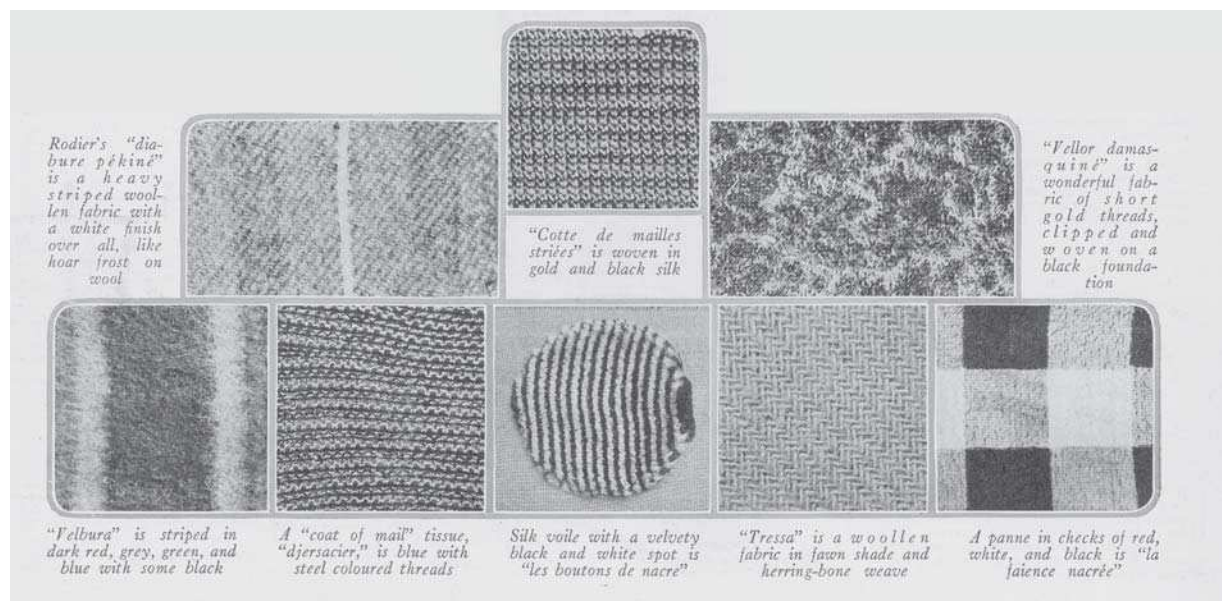
le nuove collezioni di Rodier presentavano una serie di soluzioni di grande interesse, soprattutto nell'ambito dei tessuti sportivi. Guardandoli adesso, a quasi un secolo dalla loro creazione, appaiono di una modernità straordinaria, dal voile di seta cosparso di pois vellutati in bianco e nero (chiamato *les boutons de nacre*) alla pesante lana rigata con un finissaggio che la faceva apparire come coperta di brina (*diabure pékiné*), alle sete dalla superficie simile a una pelliccia a pelo lungo (*oisella e toison d'or*) precorritrici, almeno nell'aspetto, delle odierne pellicce sintetiche²⁸.

"Vogue" non fu solo una rivista di moda, ma attraverso gli articoli dei suoi corrispondenti le lettrici poterono avere resoconti di prima mano sull'andamento della guerra: «Gioia e speranza sono nell'aria di Parigi in questi giorni. E pensare che ancora poche settimane fa il pericolo aleggiava su di noi. Un mattino alle tre ci fu un immane boato, seguito da un rumore come di conchiglie frantumate – poi un altro boato. Mi svegliai in un attimo e mi sedetti sul letto, in ascolto. Era un temporale? Non appena emersi dal mio torpore (per noi le notti tranquille sono rare, e dormiamo profondamente quando è possibile) mi resi conto di ciò che avevo udito. Era rumore di cannoni, il suono di una battaglia. Balzai dal letto, aprii la finestra e in un'alba di madreperla fluttuante di nuo-

le fui investito dal rumore incessante della battaglia». Era l'estate del 1918 e i cannoni tuonavano sulla Marna. Dopo questo drammatico *incipit* l'articolo si alleggeriva narrando le novità della moda parigina, che comprendevano, per quanto concerneva i materiali, un rinnovato interesse per i pizzi antichi. Venivano utilizzati per creare intriganti copricapi, «a conferma della verità del vecchio adagio secondo cui se uno conserva una cosa abbastanza a lungo, prima o poi troverà sicuramente un modo per usarla»²⁹. La moda del velo fu vista con sollievo soprattutto dai produttori di merletti, centinaia dei quali avevano avuto casa e bottega distrutte durante l'invasione tedesca e che ora potevano cogliere l'occasione per riprendere l'attività.

Nel dicembre 1918 la guerra era finita da più di un mese, ma non le difficoltà pratiche ad essa connesse. Le riviste lamentavano la scarsità di materiali di lusso: erano in commercio quasi solamente tessuti uniti con cui si confezionarono abiti, anche da sera, guarniti con ricami, passamanerie e perline. Con un encomiabile spirito pratico, il lato positivo della vicenda veniva visto come un modo per introdurre vivacità nella monotonia dei mediocri tessuti prodotti dai telai in

Campioni di tessuto di Rodier
"Vogue", 1 settembre 1918



quel momento, e per dar lavoro a centinaia di artigiane altrimenti disoccupate.

La ripresa totale dell'attività negli ateliers parigini dà la misura di quanto la guerra avesse mutato la vita femminile borghese. Ora le riviste ponevano l'accento su una donna che non si limitava a frequentare salotti, ristoranti e teatri, ma lavorava, usava l'automobile, faceva sport e necessitava quin-



Chavent Père & Fils, Tessuto doppio alternato liserè imbottito, 1914-16 ca.
Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como, Cat. LC. 423-16536

di di un abbigliamento adeguato: niente meglio del jersey poteva servire dunque per interpretare questo nuovo tipo di moda. Le potenzialità della maglia erano ben chiare anche ai fabbricanti italiani; a questo proposito la rivista "La maglieria" nel 1919 scriveva: «Non parliamo dell'incremento che hanno preso, nel vestiario, i manufatti in maglia che diventano una vera necessità e ai quali – ne abbiamo la certezza – è riservato un avvenire più brillante di quello dei tessuti»³⁰. Per i capi da sera era previsto invece un uso moderato di tessuti operati preziosi, spesso abbinati a chiffon, tulle o velluto unito.

Con la fine delle ostilità a Parigi – in ambito tessile il punto di partenza di tutte le nuove mode – vennero lanciate collezioni che palesemente volevano lasciarsi alle spalle gli anni tragici appena trascorsi. «L'impressione generale riportata dalle collezioni di Rodier è colore, colore, colore»³¹ scriveva "Vogue" nell'autunno del 1919; e non solo colore, ma anche stampati

e operati dai disegni a grande rapporto, fantasie orientalesseggianti o riprese di motivi stile Luigi XVI che vennero proposti sia in versioni laminate sia su velluti chiffon leggerissimi. Oltre a lanciare nuovi disegni, gli industriali tessili grazie alle scoperte della chimica e della meccanica crearono tessuti dall'aspetto inedito cui attribuirono nomi di fantasia come l'*astarté*, probabilmente un jersey misto di cachemire e seta o il *sardanople*, un tessuto di seta e filato metallico «che fruscia fra le dita



Poiret, abito da sera di lamé blu e oro e tulle d'oro
"Vogue", 15 febbraio 1918

come *voile*»³². Leggere l'articolo di "Vogue" dà la sensazione di come, superata la guerra, Bianchini Férier, Coudurier, Rodier e gli altri grandi industriali lionesi fossero pronti a far dimenticare alle donne le difficoltà appena vissute avvolgendole in stoffe lussuose e femminilissime, dai colori caldi e smaglianti. Questa ricchezza si estendeva alle fodere di mantelli e pellicce, proposte in rasi broccati e velluti *pelouches* su fondi dorati. Le proposte di ogni nuovo campionario erano molto allettan-



Mary Garden, ritratta nel suo boudoir da De Meyer
"Vogue", 1 maggio 1919



Copertina di "Vogue", 15 maggio 1921

ti, ma i prezzi non dovevano esserlo altrettanto. «Per quanto riguarda il costo dei tessuti, specialmente di lana, Monsieur Paul Rodier al presente non ci può offrire alcuna speranza di miglioramento. Sono circolate voci di una caduta del prezzo della lana, ma disgraziatamente non hanno fondamento. Tutte le materie prime attualmente circolano in quantità insufficiente per rispondere alle richieste, e ciò è particolarmente vero per la lana»³³.

È dunque possibile che il processo di semplificazione della *silhouette*, iniziato già nei primi anni di guerra e decisamente adottato dagli inizi degli anni Venti, avesse alla base anche l'esigenza di far coincidere il desiderio di rinnovamento avvertito dalle donne con la scarsità e il costo esorbitante dei tessuti di buona qualità. Una linea più rigorosa e asciutta, però, poneva maggiormente l'accento sul tessuto dell'abito, come veniva riconosciuto anche da "Vogue": «La moda de-

creta la semplicità: la semplicità la ricchezza delle stoffe»³⁴. Per quanto riguarda il settore laniero, ciò si tradusse nella presentazione di una serie di tessuti che finalmente si discostavano da quelli utilizzati per i capi maschili, con l'introduzione di armature fantasia e di colori vivaci³⁵.

Uno dei primi sintomi della ritrovata fiducia nello sviluppo del tessile è, nel Novecento, l'ingrandirsi dei motivi decorativi e l'uso di molti colori; anche i tessuti degli anni Venti non sfuggirono a questa costante. Gli industriali della seta si ingegnarono a produrre in quel periodo collezioni dai temi fantasiosi sia operate, con abbondanza di filati metallici, sia staminate; erano ricche di spunti provenienti da Cina e Giappone, con qualche accento anche sull'Egitto³⁶. A partire dal 1914 gli inglesi Carnavon e Carter avevano ottenuto dal governo egiziano il permesso di effettuare scavi nella Valle dei Re, e le loro gesta, culminate nel 1927 con l'apertura della tomba

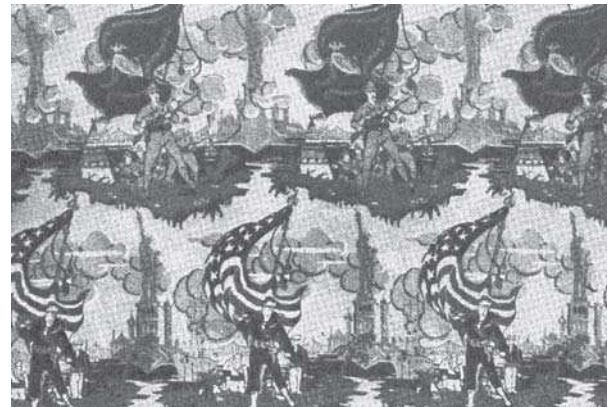
intatta del faraone Tutankhamon, erano seguite con grande attenzione dall'opinione pubblica; era inevitabile che l'ondata di "egittomania" influenzasse anche i disegnatori tessili. Gli ultimi anni di guerra avevano visto il diffondersi dei tessuti uniti abbelliti con applicazioni di jais e perline: una simile tendenza non poteva sfuggire a un industriale accorto come Rodier che a partire dal 1921 produsse una serie di *serges* di lana, chiamati *serjaperle*, «la cui superficie è interamente ricoperta con piccole perline di giletto, 14.500 perline al metro»³⁷.

La voglia di superfici luccicanti doveva essere nell'aria, simboleggiata anche dalla copertina di "Vogue" di maggio 1921, e si tradusse in un numero sempre crescente di abiti fittamente ricoperti di strass, perle, jais e paillettes, sia applicate a mano da esperte lavoranti sia a macchina, sfruttando gli ultimi ritrovati della meccanica; sarebbero diventati il simbolo degli anni Venti.

La Prima guerra mondiale lasciò un segno anche nel settore dei tessuti per arredamento, che risultò essere più sensibile ai temi di attualità rispetto a quello delle stoffe per abbigliamento. È un fenomeno curioso che si ripete ciclicamente di fronte a grandi avvenimenti e che investe in prevalenza la produzione di tessuti stampati, più duttile a livello produttivo rispetto a quella dei tessuti operati.

Nel passato si erano create stoffe che commemoravano la guerra d'indipendenza americana, la presa della Bastiglia, il primo volo della mongolfiera, la grande Esposizione Universale di Londra del 1851 e così via. La Francia, che con la manifattura di Oberkampf a Jouy era stata un punto di riferimento all'epoca della Rivoluzione per la produzione di tele legate a temi storici, presentò sul mercato nel 1917 una serie di *toiles de guerre* eredi dirette di quelle di Jouy. La ditta Lauer di Parigi affidò al proprio giovane erede Jean, reduce dal fronte e testimone diretto di eroismi e orrori della guerra, la creazione di una serie di lini stampati a tema patriottico. Egli giocò sia sui colori, utilizzando il bianco-rosso-blu delle bandiere alleate mescolato al «grigio, bruno e rosso della terra torturata, ai colori delle pietre, al bronzo delle decorazioni»³⁸ sia sui temi che richiamano la patria, il gallo simbolo di Francia, le corone d'alloro, le uniformi militari, le armi e i gagliardetti; l'obiettivo era ancora una volta patriottico: introdurre nelle famiglie degli alleati il tema della guerra e ricordare alle donne rimaste a casa i propri uomini al fronte.

Anche la vittoria fu celebrata da Lauer con un chintz stampato in bianco rosso e blu che rappresentava un marine americano e un fantaccino vittorioso; a queste tele di guerra veniva attribuito un valore documentario, poiché «quando le storie di questa grande guerra di molte nazioni alleate verranno raccontate alle generazioni future, questi bei disegni, così nitidamente stampati sul lino pesante, illustreranno chiaramente la narrazione»³⁹.



Jean Lauer, *Toile de guerre*
"Vogue", 1 dicembre 1918

¹ Cfr. ad esempio i libri di *Disposizioni* FISAC Damaschi 6 e Gregg 6 (c/o Guarisco, Grandate) o i campionari Boisson e Fesquet 1912-1913 (LC 1454 del Museo Tessile Fondazione Antonio Ratti, Como).

² Museo Tessile Fondazione Antonio Ratti, Como, *Carte de Nuances de la Chambre Syndicale des Teinturiers, Lyon, Automne 1916*, LC 893. Nella stessa sede è conservata anche la *Carte de Nuances* della primavera 1918, sempre su quattro facciate anziché otto, mentre mancano quelle relative agli altri anni di guerra. Cfr. Chiara Buss (a cura di), *Seta e colore*, Ratti, Como 1997, p. 85.

³ Edith Cavell (e non Cawell) fu l'infermiera inglese che allo scoppio della guerra nel 1914 aprì un ospedale della Croce Rossa a Bruxelles. Arrestata il 5 agosto 1915 dopo che aveva aiutato a fuggire circa 200 soldati alleati dai territori occupati dai tedeschi, fu processata il 7 ottobre con l'accusa di spionaggio e giustiziata il 12 dello stesso mese. La sua morte fu spesso usata dalla propaganda alleata come prova della crudeltà del nemico.

⁴ *Material Considerations* in "Vogue", 1 gennaio 1916, p. 39.

⁵ *The Warp and Woof of Spring* in "Vogue", 1 marzo 1916, p. 32.

⁶ *The Gleam that Lights the Evening Fabrics* in "Vogue", 15 settembre 1916, p. 80.

⁷ Chiara Buss (a cura di), *Seta. Il Novecento a Como*, Silvana Editoriale, Milano 2001, pp. 90-97.

⁸ Per tutta la durata della guerra le corrispondenze da Parigi riportarono sempre, come unica fonte di riferimento, i campionari di Rodier, che pur essendo un importantissimo pro-

dotto tessile francese, non era certo l'unico. Ciò fa pensare che esistesse una sorta di accordo fra l'industriale e "Vogue", o che i rappresentanti americani dei tessuti di Rodier ricorressero a questa specie di pubblicità sotterranea per spingere le vendite dei tessuti da loro importati.

⁹ Nell'archivio Pria sono conservati libri campioni relativi al periodo immediatamente precedente la Prima guerra mondiale e dagli inizi degli anni Venti. Mancano quelli del periodo bellico, forse anche perché in quegli anni la produzione laniera era destinata quasi esclusivamente alle uniformi militari.

¹⁰ *Materializing the Spring Wardrobe* in "Vogue", 1 marzo 1917, pp. 55-56.

¹¹ *Paris Weaves Spring into its Fabrics* in "Vogue", 15 marzo 1917, p. 70 e *Paris Forecasts the Winter Mode*, in "Vogue", 1 ottobre 1917, p. 42.

¹² *The Warp and woof of Spring* in "Vogue", 1 aprile 1917, pp. 57-58.

¹³ *The Ornamentation of the Winter Mode* in "Vogue", 15 novembre 1917, pp. 101 e segg.

¹⁴ "Vogue", 1 febbraio 1918, p. 48.

¹⁵ "Vogue", 15 febbraio 1918, p. 45.

¹⁶ *Save Wool and Serve the Soldier* in "Vogue", 1 febbraio 1918, p. 48.

¹⁷ *Wool will win the War; conserve it* in "Vogue", 15 febbraio 1918, p. 47.

¹⁸ *Patriotic Fabrics to Charm the New Mode* in "Vogue", 15 marzo 1918, pp. 35-36.

¹⁹ Archivio FISAC c/o Guarisco, Grandate (Como).

²⁰ Uno dei pochi tessuti "patriottici" operati che si conoscano, per lo meno relativamente al Novecento, è un damasco broccato conservato negli al-

bum *Chavent Père & Fils* al Museo Tessile FAR di Como (LC. 417-13947) in cui sono raffigurati la bandiera e lo stemma degli Stati Uniti; la datazione presumibile è però anteriore all'entrata in guerra dell'America. Sono numerosi invece i nastri rigati in colori patriottici o con minuscole bandierine intessute, con cui potevano venir confezionate coccarde da appuntare sugli abiti (Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como, LC 198 Klipfel & Courbon, St. Etienne; LC 212 L. Courbon & Cie).

²¹ Tra tutti i campionari tessili e gli articoli di riviste dell'epoca esaminati sull'argomento, l'unico caso di tessuto con preciso riferimento patriottico è un crêpe di seta grigio stampato a coccarde fatte con le bandiere degli alleati (*Fashion Drafts the Autumn Fabrics* in "Vogue", 15 settembre 1917, p. 58).

²² *Patriotic Fabrics to Charm the New Mode* in "Vogue", 15 marzo 1918, p. 36.

²³ F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Neri Pozza, Vicenza 1968, pp. 313 e segg.

²⁴ *The Sensible Fabrics are the Fashionable Ones* in "Vogue", 15 marzo 1918, p. 63.

²⁵ Un fenomeno analogo si verificò sul finire della Seconda guerra mondiale, come testimoniato dagli archivi tessili dell'epoca nel comasco; cfr. Margherita Rosina, *Sete stampate comasche per abbigliamento: un secolo di tradizione e innovazione*, in Chiara Buss (a cura di), *Seta: il Novecento a Como*, cit., p. 73.

²⁶ *Dressing on a War Income* in "Vogue", 15 marzo 1918, p. 54.

²⁷ *Dressing on a War Income* in "Vogue", 1 luglio 1918, pp. 46-47.

²⁸ *And thus does Rodier Frock Paris for Victory* in "Vogue", 1 settembre 1918, p. 68.

²⁹ *The New Note of Hope in Paris Fashions* in "Vogue", 15 ottobre 1918, p. 73.

³⁰ *La pagina del privato* in "La maglieria", 1919, p. 10.

³¹ *The Autumn Thoughts of French Materialists* in "Vogue", Continental Edition, 15 settembre 1919, pp. 40-41.

³² Ibidem.

³³ *The Material Substance of the Autumn Mode* in "Vogue", 15 settembre 1920, p. 40.

³⁴ *Fashion Decrees Simplicity: Simplicity Demands Beautiful Fabrics* in "Vogue", 1 settembre 1921, p. 57.

³⁵ Archivio Pria, Biella, album 1927-1928.

³⁶ *The Romance of Silk* in "Vogue", 1 settembre 1921, p. 55.

³⁷ *The Stuff of which Paris makes the Mode* in "Vogue", 1 settembre 1921, p. 44-45.

³⁸ *The Spirit of France Made Graphic* in "Vogue", 1 marzo 1917, p. 69.

³⁹ *These are the Fancies of Paris against Winter* in "Vogue", 1 dicembre 1918, p. 40.

I campioni di seta presentati in questa sezione servono ad esemplificare la produzione del primo ventennio del Novecento nell'ambito delle sete operate e, più raramente, stampate.

Non bisogna dimenticare che accanto a questi tessuti venivano poi prodotte sete unite in quantità molto superiore, le cui armature e tonalità di colore variavano di stagione in stagione a seconda della moda.

Per quanto riguarda la produzione francese sono stati scelti alcuni campioni della Chavent Père & Fils, attiva a Lione dalla seconda metà dell'Ottocento, per sottolineare la maggiore opulenza della produzione d'oltralpe rispetto alla contemporanea produzione italiana, caratterizzata dalla presenza di frequenti inserimenti di filati d'oro e d'argento, dall'uso del velluto di seta, dai disegni a grande rapporto. I campioni della Chavent sono conservati in grandi album non datati: la presenza sporadica di alcune datazioni consente comunque di stabilire con sufficiente approssimazione l'epoca di produzione delle sete.

Attualmente sono conservati presso il Museo Tessile della Fondazione Antonio Ratti (FAR) di Como.

Le seterie comasche sono qui rappresentate dai campioni della FISAC (Fabbriche Italiane di Seterie A. Clerici), fondata a Milano nel 1906. I quattro stabilimenti della società, ubicati a Como e in provincia sono specializzati in *duchesse*, *taffetas*, *eolienne*, *crêpe*, *gaze* e *damas*, mostrando sin dalla terminologia il tentativo di emulare i francesi.

I tessuti sono ancor oggi conservati in volumi di *Disposizioni*, con un campione incollato su ogni facciata, e nella pagina a fianco, oltre alla denominazione commerciale, la data di realizzazione, le note di tessitura, i filati impiegati, il costo di produzione. Si tratta quindi di una documentazione completa e preziosissima sull'attività delle seterie lariane. Da questi volumi si deduce come la produzione abbia continuato per tutta la durata della Grande Guerra, sia pure in forma ridotta. Attualmente l'archivio FISAC è di proprietà dell'Industria Tessile Guarisco di Grandate (Como).

Nelle schede che seguono il riconoscimento dei filati e delle armature è stato effettuato da Francina Chiara.

Le misure si intendono ordito per trama; per i tessuti francesi si è usata la denominazione tecnica secondo il Dizionario C.I.E.T.A., per quelli italiani si è preferito riportare la terminologia storica indicata sui libri delle *Disposizioni*.

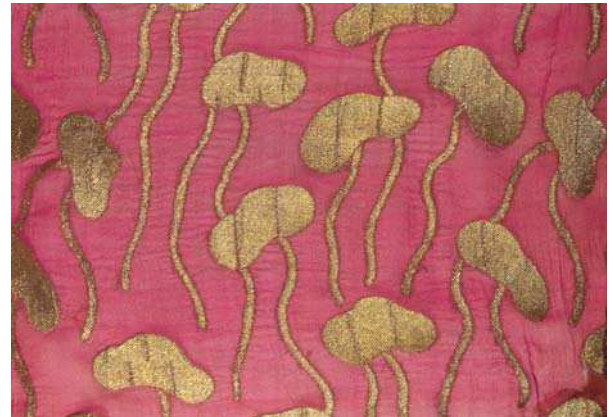
Abito int Père & Fils, Lione, 1905-10 ca.
 Damasco broccato - Seta pura
 Italia, 1915-1918
 Cm. 18,5 x 30
 Tela (mussola organza?) di cotone bianco, filo di cotone bianco
 Correzione Claude Frères & Nistri, Milano
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 417-13947
 Lunghezza cm. 120, spalle 36
 Il decoro è evidentemente riferito agli Stati Uniti d'America, di cui vengono ripresi la bandiera e il simbolo dell'aquila ad ali spiegate



Chavent Père & Fils, Lione, 1914
 Organza broccata stampata per corrosione - Seta e metallo filato
 Cm. 22,3 x 31,7
 Rapporto di disegno: cm. 17,5 x 23
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 510-56003
 È l'unico tessuto Chavent di questo periodo sicuramente databile, grazie al ritrovamento della carta prova relativa



Chavent Père & Fils, Lione, 1914
 Crêpe broccato - Seta pura
 Cm. 21,2 x 31,5
 Rapporto di disegno: cm. 27 x 12,2
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 424-16772
 Un campione di seta pressoché identico è conservato nell'album di tendenze della Claude Frères & C. di Parigi del 1914



Chavent Père & Fils, Lione, 1914
 Organza broccata - Seta e metallo filato
 Cm. 22,7 x 32,5
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 424-16725

Chavent Père & Fils, Lione, 1914-16 ca.

Tessuto doppio alternato liserè imbottito - Seta, metallo filato, cotone
(imbottitura)

Cm. 22 x 32

Rapporto di disegno: non rilevabile

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 423-16536



Chavent Père & Fils, Lione, 1915-16 ca.

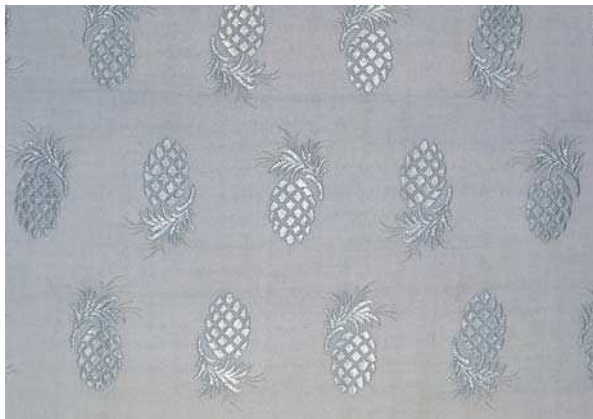
Tela flotté broccata - Cotone e seta

Cm. 24 x 30,5

Rapporto di disegno: cm. 10 x 8,5

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 423-16181

Piccoli motivi come questo vengono utilizzati prima, durante e dopo la guerra, con varianti nella scelta delle armature e nell'accostamento dei colori



Chavent Père & Fils, Lione, 1915-16 ca.

Velluto operato tagliato su fondo raso - Seta pura

Cm. 22,5 x 31

Rapporto di disegno: cm. 16,8 x 10

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 423-16200

Chavent Père & Fils Lione, 1915-16 ca.

Crêpe broccata - Seta pura

Cm. 22,3 x 32

Rapporto di disegno: cm. 22 x 13

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 423-16375



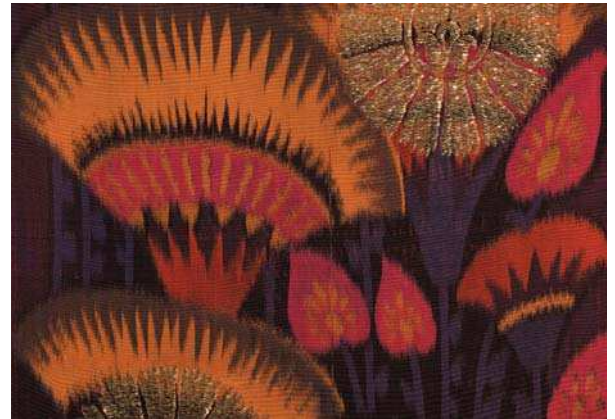
Chavent Père & Fils, Lione, 1915-16 ca.
 Velluto operato tagliato su fondo raso - Seta pura
 Cm. 23,5 x 32,3
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 423-16611
 Il tema dell'Oriente applicato ai velluti di seta su fondo raso o chiffon è frequente per tutto il primo ventennio del Novecento



Chavent Père & Fils, Lione, 1914-15 ca.
 Organza broccata stampata per corrosione - Seta e metallo filato
 cm. 22,5 x 32,8
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 424-16671



Chavent Père & Fils, Lione, 1918-19 ca.
 Damasco stampato per corrosione - Seta pura
 Cm. 22 x 28,2
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 425-17198
 Gli stampati dei periodi di crisi economica, come quelli bellici, hanno generalmente disegni a piccolo rapporto e realizzati con pochi colori



Chavent Père & Fils, Lione, 1921-22 ca.
 Taffetas chiné broccato - Seta, metallo filato e lamellare
 Cm. 24 x 29,9
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como - Cat. LC. 510-56121
 L'Egitto, grazie alle scoperte archeologiche inglesi nella Valle dei Re, è una delle fonti di ispirazione degli anni Venti

Sete italiane

FISAC, Como, 4 novembre 1914
 Disposizioni, Fantasie 5
Pèkin chinè - Seta pura
 Cm. 13,5 x 28,5
 Rapporto di armatura: cm. 4 x 5
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate



FISAC, Como, 1 dicembre 1914
 Disposizioni, Greggì 7
Charmeuse mordencée - Seta pura
 Cm. 20 x 30
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate



FISAC, Como, 22 febbraio 1915
 Disposizioni, Fantasie 5
Taffetas brochée - Seta pura (italiana)
 Cm. 18,5 x 31
 Rapporto di disegno: cm. 7 x 11
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate

FISAC, Como, 7 marzo 1917
 Disposizioni, Greggì 8
Damas façonné renversé - Seta pura (italiana)
 Cm. 20 x 30,5
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate



Sete francesi

FISAC, Como, 17 aprile 1918
 Disposizioni, Greggi 8
Moire mousseline façonné - Seta pura (italiana)
 Cm. 21 x 30,5
 Rapporto di disegno: cm. 15 x 13
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate



FISAC, Como, 22 settembre 1920
 Disposizioni, Fantasie 7
Taffetas rayé façonné - Seta pura
 Cm. 14,5 x 29
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate



Abito Como, 23 febbraio 1921
 Disposizioni, Fantasie 7
Taffetas quadrillé chiné - Seta pura
 Taffetas (mussola organza?) di cotone bianco, filo di cotone bianco
 Collezione Claudia Jesi /Cavalli & Nastri, Milano
 Rapporto di disegno: non rilevabile
 Lunghezza cm. 120; spalle 36
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate

FISAC, Como, 12 dicembre 1923
 Disposizioni, Greggi 10
Marocain brodé - Seta pura, seta artificiale e lana
 Cm. 20,5 x 30
 Rapporto di disegno: cm. 32 x 20
 Guarisco Industria Tessile spa, Grandate



Nastri patriottici

Manifattura francese (St. Etienne?), 1914-16 ca

Lampasso fondo raso broccato – Seta pura, metallo filato, cotone

Altezza cm.4,4

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como, LC. 144 – x-x- 52-m

Il tema del gallo, simbolo della Francia, è qui interpretato in un nastro di grande complessità tecnica e ricchezza materica



Manifattura francese (Lione?), 1914-1916

Gros broccato – Seta artificiale, cotone e seta pura

Altezza cm. 4,8

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como, Cat. LC. 316-x-x-104-l

In un minuscolo tondo sono accostate, sul fondo nero, le bandiere dei Paesi alleati Francia, Inghilterra, Belgio e Russia



Manifattura francese (St. Etienne?), 1914-16 ca

Tela broccata – Cotone

Altezza cm. 5

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como, LC. 144 – x-x- 44 – d

Il richiamo patriottico in questo caso è legato solamente ai colori della bandiera, consentendo quindi un uso più ampio del nastro



L. Courbon & Cie, St. Etienne, 1913-1915

Gros – Seta artificiale, metallo filato e cotone

Altezza cm. 5,2

Museo Tessile - Fondazione Antonio Ratti, Como, Cat. LC. 212-5883

Nastri di questo tipo, in diverse altezze, venivano utilizzati nella confezione di coccarde patriottiche

I campioni di lane italiane che seguono provengono dagli archivi del Lanificio Pria di Biella, in cui sono conservati più di quattrocento volumi di campionari relativi alla produzione dalle origini ai giorni nostri, schedati secondo l'anno di esecuzione e corredati da informazioni tecniche che ne consentono ancor oggi la realizzazione.

Il complesso industriale, sorto a Biella nel 1824 al termine del tratto montano del torrente Cervo, sulla sponda destra, fu ampliato nel 1864 sulla sponda sinistra, con una costruzione di tipo manchesteriano. Per l'epoca fu un lanificio all'avanguardia, il primo a usufruire di illuminazione a gas e ad avere asciugatoi a vapore. In seguito si specializzò nella lavorazione dei tessuti a pelo, fornendo, dopo la Seconda guerra mondiale, le più importanti case di alta moda e *prêt à porter* italiane e francesi.

I campionari in mostra illustrano quale fosse la produzione degli anni immediatamente precedenti alla Grande Guerra, con una prevalenza di lane unite in colori scuri o con disegni a piccolo rapporto tono su tono.

Sorprendentemente però alcune pagine presentano campioni scozzesi nella gamma dei verdi e degli azzurri di grande vivacità, destinati probabilmente all'abbigliamento femminile.

Negli archivi della ditta biellese vi è una lacuna corrispondente agli anni direttamente interessati dalla guerra; è possibile che il fatto sia da attribuirsi alla rarefazione in quel periodo dei tessuti destinati agli usi civili.

Alla fine della guerra la produzione per abbigliamento maschile e femminile venne ripresa in pieno, con campionari dai colori decisamente vivaci e che presentano armature fantasiose realizzate con mescole di filati nuovi.

Lanificio Pria, Biella
Album campionario estati 1910-11 LC. 2243
Base batavia, rigati e uniti



Lanificio Pria, Biella
Album campionario estati 1910-11 LC. 2256
Base batavia, rigati e uniti

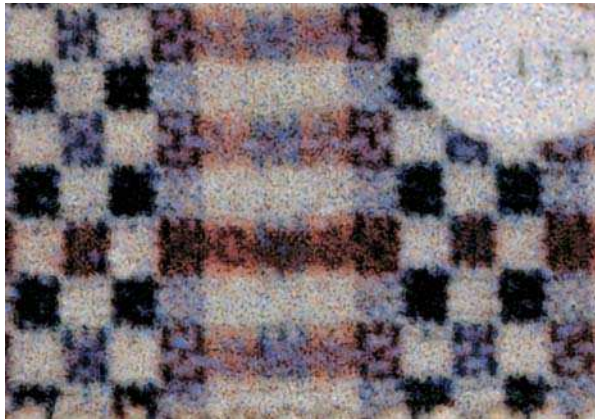


Lanificio Pria, Biella
Album campionario inverno 1912 LC. 26
Lana quadrettata, armatura tela

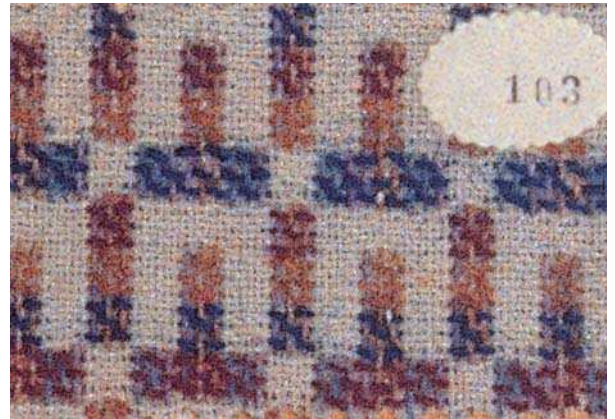
Lanificio Pria, Biella
 Album campionario inverno 1912 LC. 7747
 Lane scozzesi, armatura tela
 Campioni tagliati in sbieco



Lanificio Pria, Biella
 Album campionario estate 1914 LC. 6120
 Pied de poule, armatura batavia



Lanificio Pria, Biella
 Album campionario inverno 1927-28 LC. 133
 Doppie tele alternate con filati fantasia



Lanificio Pria, Biella
 Album campionario inverno 1927-28 LC. 103
 Doppie tele alternate con filati fantasia



Il potenziale del jersey come materiale tessile adatto anche alla confezione femminile era già stato evidenziato dalle riviste di moda precedentemente alla Prima guerra mondiale, ed entrò a far parte dell'abbigliamento da giorno e sportivo grazie soprattutto alle creazioni di Coco Chanel.

Il principale produttore francese di jersey fu Rodier, che seppe trasformare un materiale originariamente destinato soprattutto all'abbigliamento intimo maschile, adatto alla confezione di maglie, mutande, calze e berrette da notte in un tessuto raffinato dalle molteplici destinazioni.

Lo scoppio della guerra frenò le esportazioni francesi di jersey in America con il risultato di obbligare anche i fabbricanti statunitensi a migliorare la qualità del loro prodotto, fino ad allora troppo simile a quello della biancheria intima per avere successo; una delle strade percorse fu il tingere la maglia in colori come il verde scuro, il nero, il blu navy che andarono ad affiancare il tradizionale beige.

Anche in Italia il dopoguerra segnò l'avvio di un largo impiego del jersey nella moda, convertendo industrie tradizionalmente votate alla forniture militari verso il mercato dell'abbigliamento civile.

Una di queste fu la Emilio Gallo, fondata a Cossato nel 1902 con la denominazione sociale Squindo e Gallo s.n.c. Fu trasferita in seguito a Chivasso (Torino) e dal 1910 trasformata nella s.n.c Emilio Gallo & Co. Sorgendo in una zona esclusivamente agricola, l'organizzazione dell'industria era basata sulla più completa autarchia; all'interno del complesso si raggruppavano tutte le attività necessarie al funzionamento dell'azienda, partendo addirittura da una fornace di mattoni necessari alla fabbricazione dei vari edifici, per seguire con le officine meccaniche per la costruzione e la manutenzione dei telai, ai filatoi, alle aree destinate alla tintura delle fibre, ai reparti di tessitura e confezione.

A partire dal 1919 prese la denominazione s.n.c. Emilio Gallo & F.llo, che mantenne fino al 1930, quando fu trasformata in Società Anonima Emilio Gallo & F.llo.

La produzione della ditta era rivolta essenzialmente alla maglieria intima per uomo, donna e bambino, e alle forniture militari. Infatti il principale committente fino alla Seconda guerra mondiale fu l'Esercito italiano, per cui vennero confezionate maglie, mutandoni, farsetti e uose di jersey. Il dopoguerra segnò l'avvio di una produzione sempre più largamente destinata agli usi civili, testimoniata in mostra dal costume da bagno maschile risalente agli anni Venti. I capi prestati per l'occasione, provenienti dagli archivi della ditta e per la prima volta esposti al pubblico, sono ancora dotati dell'etichetta di fabbrica originale e, in alcuni casi, recano una data precisa. La conoscenza della scansione temporale dei passaggi societari ha consentito comunque di datare con sufficiente precisione tutti i manufatti.

Pagina a fianco:
Lanificio Pria, Biella
Album campionario inverno 1912
Lane scozzesi, armatura tela
Campioni tagliati in sbieco

Pezza campione di jersey tubolare
Italia, dopo il 1919
Emilio Gallo & Fratello, Chivasso
Jersey di cotone beige, nocciola e bordeaux
Altezza del tubolare cm. 60, lunghezza della
pezza cm. 200 circa
Archivio ditta Emilio Gallo & Fratello, Chivasso

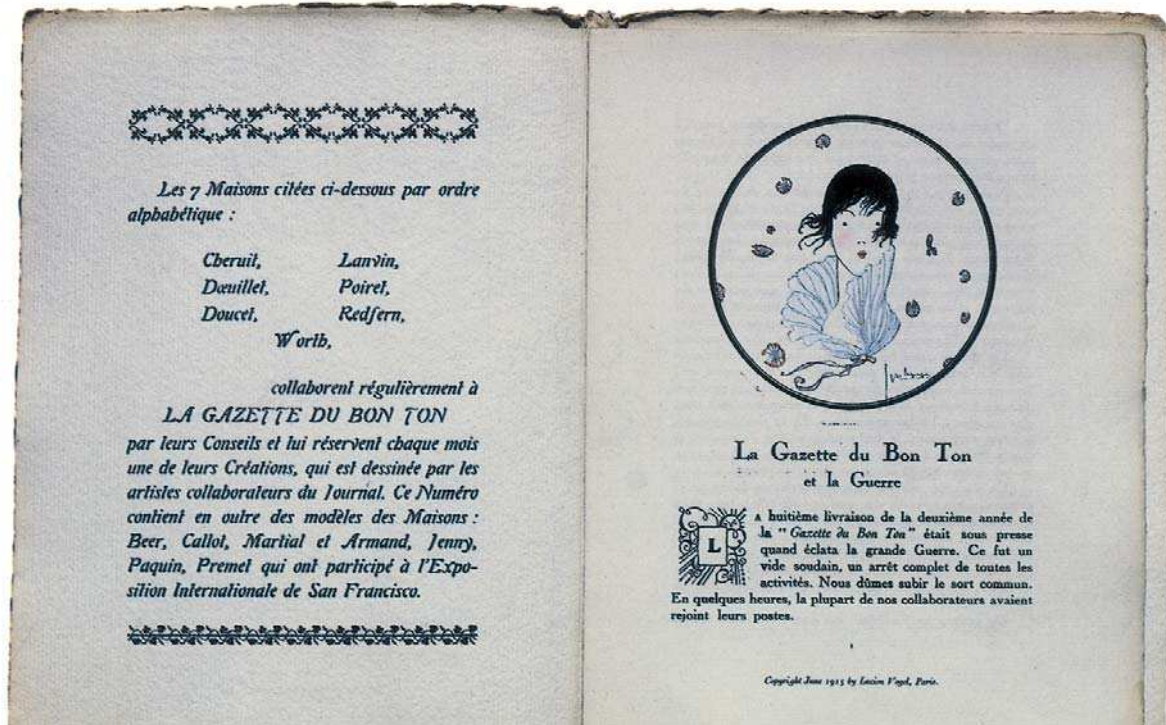


Campione di jersey di cotone beige con motivo ripetuto riportante la scritta DETRUDERE FINIBUS HOSTEM in stampatello. Il motivo, lungo 32 cm, è operato in filo marrone per una parte della pezza e per la parte restante in filo bordeaux. Il verso è tratto dal Libro VII dell'*Eneide* di Virgilio *"Ergo iter ad regem polluta pace Latinum indicit primis iuvenum et iubet arma parari, tutari Italiam, detrudere finibus hostem: se satis ambobus Teucrisque venire Latinisque"*.

"Detrudere finibus hostem" è stato utilizzato come motto dal 42° Reggimento di Fanteria "Modena". Due volte decorato dell'Ordine Militare d'Italia, una Medaglia d'Argento ed una Croce di Guerra al Valor Militare, il reggimento fu costituito il 7 maggio 1859 e sciolto nel settembre 1943 in Epiro (Grecia).

Maglia di sotto
Italia, dopo il 1919
Etichette: 1) Filatura Fabbrica di Maglierie Emilio
Gallo e F.ilo Chivasso con timbro di ceralacca
riportante il sigillo EG; 2) 19/128

Lana melange beige e grigio, tela di cotone
Archivio ditta Emilio Gallo & Fratello, Chivasso
Spalle cm. 51
Lunghezza cm. 71
Maniche cm. 52



Maglia a T di jersey di lana a coste con scollo
tondo e abbottonatura sulla spalla sinistra.
I polsini a costine sono applicati e l'allacciatura è
rinforzata con tela di cotone in tinta.

Costume da bagno maschile
Italia, 1920-25 circa
Etichetta: M.G. art. 508 taglia I confez. Costumi da
bagno uomo
Jersey di cotone azzurro e blu
Archivio ditta Emilio Gallo & Fratello, Chivasso



Costume da bagno ad un pezzo di jersey a maglia
rasata a righe azzurre e blu, con scollatura rotonda,
braghe corte e senza maniche. Abbottonatura su
entrambe le spalle.





- 1920s Fashions from B. Altman & Company, Dover Publications, Inc., Mineola New York 1999
- Anni Venti. *La nascita dell'abito moderno*, Centro Di, Firenze 1992
- Becker Jean-Jacques, *La France en guerre 1914-1918. La grande mutation*, Editions Complexe, Bruxelles 1988
- Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven and London 1987
- Blum Stella (a cura di), *Everyday Fashions of the Twenties. As Pictured in Sears and Other Catalogs*, Dover Publications, Inc., New York 1981
- Brunello Franco, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Neri Pozza, Vicenza 1968
- Brusatin Manlio, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 1999
- Buss Chiara (a cura di), *Seta. Il Novecento a Como*, Silvana Editoriale, Milano 2001
- Cordelia (Virginia Treves Tedeschi), *Le donne che lavorano*, F.lli Treves, Milano 1916
- Cunnington Cecily Willett e Phillis, *The history of underclothes*, Dover Publications, Inc., New York 1992
- Elshtein Jean Bethke, *Women and war*, The Harvester Press Limited, Brighton 1987
- Fisher Wolfgang Georg, *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Verlag Christian Brandstätter, Wien 1987
- Franklin Simon & Co, *Franklin Simon Fashion Catalog for 1923*, Dover Publications, Inc., New York 1993
- Fussel Paul, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 1984
- Géraldy Paolo, *La Guerra, Signora!... Dalla trincea alla metropoli per poche ore*, Casa Editrice Sonzogno, Milano s.d. (1915)
- Gimbel Brothers, *Gimbel's Illustrated 1915 Fashion Catalog*, Dover Publications, Inc., New York 1994
- Hemingway Ernest, *Addio alle armi* (1929), Mondadori, Milano 1965
- Houze Rebecca, *Fashionable Reform Dress and the Invention of "Style" in Fin-de-siècle Vienna* in "Fashion Theory", marzo 2001, pp. 29-56
- Leed Eric J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 1985
- Leoni Diego, Camillo Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Il Mulino, Bologna 1986
- Lepape Claude, Thierry Defert, *From the Ballet Russes to Vogue. The Art of Georges Lepape*, The Vendome Press, New York 1983
- Livoni Phillip (a cura di), *Russell's Standard Fashions 1915-1919*, Dover Publications, Inc., Mineola New York 1996
- Lorusso Alessandra, *"La Nostra Rivista" (1914-1919). Sei anni di moda ed emancipazione femminile italiana*, tesi di laurea A.A. 2001-2002, Università IULM, Milano
- Loti Pierre, *Quelques aspect du vertige mondial*, Flammarion, Paris 1917
- Malraux Clara, *Imparare a vivere*, Longanesi, Milano 1973
- Marwick Arthur, *The Deluge. British Society and the First World War*, Macmillan, London 1991

- Milbank Caroline Rennolds, *New York fashion: the evolution of American style*, Harry N. Abrams, Inc., New York 1989
- Molina Maria Cristina, *Margherita: una rivista femminile italiana*, tesi di laurea A.A. 2002-2003, Università IULM, Milano
- Mosse George L., *Le guerre mondiali dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari 1990
- Mostra del costume dell'epoca dannunziana*, Fondazione del Vittoriale, Gardone Riviera 1981
- Newton Stella Mary, *Health, Art & Reason. Dress Reformers of the 19th Century*, John Murray, London 1974
- Olian JoAnne (a cura di), *Authentic French Fashions of the Twenties. 413 Costume Design from "L'Art et la Mode"*, Dover Publications, Inc., New York 1990
- Olian JoAnne (a cura di), *Parisian fashions of the Teens. 352 Elegant Costumes from "L'Art et la Mode"*, Dover Publications, Inc., Mineola New York 2002
- Perry, Dame & Co., *Women's and children's fashions of 1917. The Complete Perry, Dame & Co. Catalog*, Dover Publications, Inc., New York 1992
- Proust Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 1995
- Radiguet Raymond, *Le diable au corps*, Grasset, Paris 1923
- Remarque Eric Maria, *Il nemico*, Mondadori, Milano 1994
- Rolley Katrina, Aish Caroline, *Fashion in Photograph 1900-1920*, in association with The National Portrait Gallery, B.T. Batsford Ltd, London 1992
- Robinson Julian, *The Fine Art of Fashion. An illustrated history*, Bay Books, Kensington s.d.
- Robinson Julian, *The golden age of style*, Orbis Publishing, London 1976
- Roselle Bruno du, *La mode*, Imprimerie Nationale, Paris 1980
- Sheffield G.D., *Storia fotografica della Prima Guerra Mondiale*, Vallardi I.G., Milano 1992
- Staderini Alessandra, *Combattenti senza divisa. Roma nella grande guerra*, Il Mulino, Bologna 1995
- Taylor Lou, *Mourning Dress. A Costume and Social History*, George Allen and Unwin, London 1983
- Thébaud Françoise, *La femme au temps de la guerre de 14*, Stock, Paris 1986
- Thébaud Françoise, *La Grande Guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?* in id.(a cura di) *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Laterza, Bari 1992, pp. 25-90
- Veblen Thorstein, *La teoria della classe agiata* (1899), Rizzoli, Milano 1981
- Woolf Virginia, *Le tre ghinee* (1938), Feltrinelli, Milano 1992

Riviste

“Art, Goût, Beauté”

“Corriere delle Signore”

“Il Mondo”

“Journal des ouvrages des dames”

“L'Art et la Mode”

“La Gazette du Bon Ton”

“La Guirlande des Mois”

“La Domenica del Corriere”

“La vie parisienne”

“Le Style Parisien”

“L'eleganza”

“Les Elegances parisiennes”

“Les Modes”

“Margherita”

“Modes et Manières d'aujourd'hui”

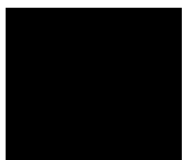
“Vogue”

Le annate di “Vogue” dal 1916 sono state consultate presso la Biblioteca Trivulziana di Milano.

La collezione è composta da fascicoli delle edizioni americana, inglese, continentale (dopo il 1917) e, per un certo periodo, scandinava. La numerazione delle pagine utilizzata nei testi del catalogo e della mostra corrisponde a quella dei fascicoli esaminati.

Finito di stampare
nel mese di novembre 2003 da
Edizioni Osiride - Rovereto (TN)
Viale della Vittoria, 15 bcd - osiride@osiride.it

Printed in Italy



Enrica Morini

Insegna Storia della Moda all'Università IULM di Milano e si occupa in particolare della storia della moda contemporanea. Ha pubblicato *Storia della moda dal XVIII al XX secolo*, Skira, Milano 2000 e saggi su diversi argomenti, fra cui il prêt-à-porter italiano (E. Morini, N. Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile in La Moda Italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, Electa, Milano 1987; E. Morini, *Gli stilisti* in Omar Calabrese (a cura di), *Il modello italiano. Le forme della creatività*, Skira, Milano 1998), le mode giovanili (E. Morini, *La protesta come spettacolo: il sogno californiano degli hippies in Violenza e trasgressione*, De Agostini, Novara 1992). Ha redatto le voci *Haute Couture* e *Prêt-à-porter* per l'Enciclopedia della Moda Treccani, in corso di pubblicazione.

Margherita Rosina

Libera professionista nel campo della ricerca sui tessuti antichi, in particolare stampati, ha collaborato alla realizzazione di mostre. Tra le pubblicazioni: *Sete stampate comasche per abbigliamento: un secolo di tradizione e innovazione in Sete. Il Novecento a Como* (a cura di Chiara Buss), Milano 2001; *Disegni antichi, Veluti moderni* in *Veluti e Moda tra XV e XVIII secolo* (a cura di Annalisa Zanni, Margherita Bellezza e Margherita Ghirardi), Milano 1999; *La diffusione del tessuto stampato nell'abbigliamento maschile e femminile: da fenomeno d'élite a prodotto di massa* in *Storia della moda* (a cura di Ranieri Verese e Grazietta Bufazzi), Bologna 1995. Dall'anno accademico 1998/1999 tiene il seminario di Storia del Tessuto nell'ambito della cattedra di Storia del Costume e della Moda, presso l'Università IULM di Milano.

Insieme hanno curato per l'Università IULM le mostre *Il sogno dell'eleganza*, sulla moda a Milano negli anni '60, *Emancipazione e moda. Le donne e la moda nella Grande Guerra*, sul cambiamento del ruolo femminile e della moda durante la Prima guerra mondiale.